اقبال کی اُردو شاعری

فنی محاسن کا تحقیقی ولسانی مطالعہ

مقالہ: پی ایچ۔ڈی (اردو)

مقالہ نگار:
بصیرہ عنبرین
لیکچرار شعبہ اردو،
پنجاب یونیورسٹی، اورینٹل کالج
لاہور

نگران:
ڈاکٹر تحسین فراقی
اُستاد شعبہ اردو،
پنجاب یونیورسٹی، اورینٹل کالج
لاہور

پنجاب یونیورسٹی، اورینٹل کالج، لاہور

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود
قطرۂ خونِ جگر سِل کو بناتا ہے دِل
خونِ جگر سے صدا سوز و سُرور و سرود

(بالِ جبریل)

فہرست

ابتدائیہ

عظیم المرتبت شاعری فکروفن کے موزوں اور متناسب امتزاج سے ترتیب پاتی ہے۔ایک بڑا شاعر جہاں موضوعاتی حوالے سے اپنی انفرادی شان کا اظہار کرتا ہے، وہاں فنی سطح پر بھی گونا گوں کرشمہ کاریوں سے اپنے شعر پاروں کو متنوع ابعاد سے نوازتا ہے۔ وہ شعر میں عرفان وحکمت کے ساتھ ساتھ بیان کے جادو کا قائل بھی ہوتا ہے۔ بیسویں صدی کے شعری منظرنامے میں علامہ محمد اقبال وہ باکمال شاعر ہیں جن کے کلام میں نادر خیالات اور بلند افکار کی نمود بڑے نادر اور رفیع اسلوب میں ہوئی ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال کی اولین حیثیت حکیم الامت کی ہے اور انھوں نے تفکر وتفلسف کے گراں قدر عناصر پر مبنی شعر پاروں سے ایک بلند پایہ اور منظم فکری نظام سے متعارف کرایا،لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر یہ پیغام دلکش پیرایۂ بیان میں ادا نہ ہوتا تو ہرگز اس قدر مؤثر نہ ہوتا___ قابل توجہ بات یہ ہے کہ شعرِ اقبال میں پیغامبری کا وصف مقدم ہونے کے ناتے ماہرینِ اقبالیات نے تنقیدی و تحقیقی سطح پر زیادہ تر علامہ کی مفکرانہ جہتوں کو موضوع بنایا اور اس سلسلے میں ان کے بے مثل اور کم عدیل شعری افکار پر متفرق مضامین،تنقیدی کتب، تحقیقی مقالات، رسالوں کے خاص نمبر، دائرۃ المعارف اور اس قبیل کی متعدد کاوشیں سامنے آئیں۔یوں فکریاتِ اقبال پر رقم کیا جانے والا تحقیقی وتنقیدی سرمایہ اپنی وسعت،تنوع اور معیار کے اعتبار سے شعریاتِ اقبال پر مرقوم مضامین وکتب پر فائق ہوتا چلا گیا۔خصوصاً اقبال کے شعری وفنی کمالات پر کلی طور پر کوئی ایسا تحقیقی مطالعہ دکھائی نہیں دیتا جسے ہم مربوط، مبسوط اور مستحسن کاوش قرار دے سکیں۔البتہ اس ضمن میں مختلف فنی پہلوؤں پر مضامین ضرور لکھے گئے جن کا غالب حصہ شعر اقبال کی فنی خوبیوں پر شاریاتی نوعیت کے تجزیوں پر مشتمل ہے اور ظاہر ہے کہ ان کی حیثیت محض جمع آوری سے زیادہ کچھ نہیں ہے۔ایسے مطالعات میں یہ جائزہ نہیں لیا گیا کہ فنی محاسن شعر اقبال کی تاثیر اور معنویت میں کس حد تک دخیل ہیں اور کیونکر معجز آثار خصایص پیدا کرنے کا سبب بنے ہیں۔حقیقت یہ ہے کہ بعض معروف اور مستند ناقدین ومحققینِ اقبالیات کی چند استثنائی (مگر بہرحال بہت عمدہ!!) مثالوں سے قطع نظر اقبال کی شاعری کا یہ پہلو تا حال تشنہ ہے۔پیشِ نظر مقالہ:**اقبال کی اردو شاعری_ فنی محاسن کا تحقیقی و لسانی مطالعہ** اسی تشنگی کو محسوس کرتے ہوئے مرتب کیا گیا ہے اور کوشش یہ رہی ہے کہ کلاسیکی شعری مباحث کے ساتھ بعض جدید شعری محاسن کے فنی تقاضوں کو ملحوظ رکھ کر اقبال کا شعری وفنی مرتبہ متعین کیا جائے۔ زیر نظر اوراق اس امر کی تائید کریں گے کہ اقبال وہ

نادرِ روزگار شاعر ہیں جنھوں نے کمال درجے کی ذہانت اور مشاقیِ فن سے شعری محاسن کو مقصود بالذات سمجھنے کے بجائے ترسیلِ مطلب کا وسیلہ بنایا جس کے باعث محسنات شعری ہر جگہ پورے رچاؤ، روانی اور قادرالکلامی سے ان کے پیش کردہ معانی میں پیوست و پیوند دکھائی دیتے ہیں۔

زیرِ نظر مقالہ پانچ ابواب پر مشتمل ہے، جنھیں طوالت کے باعث ذیلی فصول میں بھی تقسیم کیا گیا ہے۔ باب اول 'علمِ بیان کے محاسن اور شعرِ اقبال' علمِ بیان کے چاروں ارکان تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ کے فنی معیارات، اغراض و مقاصد اور اصول و قواعد کی روشنی میں کلامِ اقبال میں متذکرہ شعری محاسن کے تجزیات پر مبنی ہے۔ یہ باب چار فصلوں میں لکھا گیا ہے جن سے ظاہر ہے کہ اقبال کے ہاں 'بیان' کی خوبیاں اس قدر روانی و برجستگی سے جزوِ کلام بنی ہیں کہ ان کی مہارتِ فن کی داد دینا پڑتی ہے۔ باب دوم ''علم بدیع کے محاسن اور شعرِ اقبال'' میں اسی طرز پر علمِ بدیع کے تحت تنقیدی مطالعات پیش کیے گئے ہیں۔ ویسے تو اقبال کی شاعری میں کم و بیش تمام محسناتِ لفظیہ و معنویہ بھرپور شعری رچاؤ اور تخلیقی حسن لیے ہوئے ہیں لیکن 'تلمیح' اور 'تضمین' کے باب میں انھوں نے جو حیرت انگیز استعداد دکھائی ہے، اس کا احاطہ کرنے کے لیے دو الگ الگ فصلوں کے تحت علامہ کی تمام تر تلمیحات و تضمینات زیرِ بحث لائی گئی ہیں جبکہ اس باب کی تیسری فصل میں اقبال کی شاعری کے دیگر لفظی و معنوی صناعانہ پہلوؤں کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ یوں میں نے اس قدرے مفصل باب کے ذریعے قلمرو بدیع کے مختلف عناصر سے اقبال کی غیر معمولی دلچسپی کو بہ تمام و کمال ظاہر کرنے کی سعی کی ہے۔ باب سوم ''شعرِ اقبال کے تمثیلی اور ڈرامائی عناصر'' کے عنوان سے دو فصلوں میں مرقوم ہے۔ پہلی فصل تمثیل کی بنیادی تعریف اور شاعری میں مروج اس کی مختلف نوعیتوں سے بحث کرتے ہوئے اقبال کی تمام اردو تمثیلی منظومات کے رنگ ڈھنگ سے آگاہ کراتی ہے جبکہ دوسری فصل ڈرامائی شاعری کے کلیدی اجزا کے آئینے میں ان کی ڈرامائی نظموں کا جائزہ پیش کرتی ہے۔ اس طرح اس باب سے شعرِ اقبال کے تمثیلی و ڈرامائی عناصر سے متعلق بہت سے حیرت زا پہلو مترشح ہوتے ہیں۔ باب چہارم ''شعرِ اقبال کے علامتی اور تمثالی محاسن'' کے تحت رقم ہے۔ اس کی پہلی فصل میں شعری علامت کی تعریف اور خط و خال واضح کر کے علامہ کے نمایندہ علائم و رموز پر فرداً فرداً تبصرے کیے گئے ہیں اور ان کی تاریخی و تلمیحی اور جغرافیائی و مقاماتی علامتیں بھی خصوصیت کے ساتھ موضوع بنتی نظر آتی ہیں۔ دوسری فصل میں تمثال اور اس کی مختلف نوعیتوں کو سامنے رکھ کر اقبال کی تمثال کاری کے متنوع پہلو ابھارے گئے ہیں۔ یہ تمام ابعاد انھیں ایک تازہ کار شعری مصور کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ اس تحقیقی مطالعے کا آخری باب ''زبان اور آہنگ کے محاسن اور شعرِ اقبال'' کے موضوع پر تحریر ہے۔ یہ تین فصلوں یعنی 'لفظیات و تراکیب'، 'لہجے کے تنوعات' اور 'آہنگ' پر مشتمل ہے اور یہاں اس قادرالکلام شاعر کی فنی کد و کاوش کے حیرت انگیز پہلو سامنے آتے ہیں۔ اس امر کی نشاندہی ضروری ہے کہ ان پانچوں ابواب کو لکھتے ہوئے میں نے زیرِ بحث محسنۂ فنی کی ایک نئی، قدرے مکمل اور جامع تعریف متعین کرنے کی کاوش بھی کی ہے اور ایسا کرتے ہوئے متعدد اردو، فارسی، عربی اور انگریزی لغات، فرہنگیں، دائرۃ المعارف اور ادبی اصطلاحات کی کتب میرے پیشِ نظر رہی ہیں۔ مزید یہ کہ فنی محاسن کی کسوٹی پر شعرِ اقبال کو پرکھتے ہوئے یہ سعی کی گئی ہے کہ یہ اطلاق ایک جامد اور مروج سانچے کی صورت اختیار کرنے

کے بجائے تازہ، زندہ اور پرکشش عمل دکھائی دے۔ یاد رہے کہ میں نے اپنے مؤقف کی تائید کے لیے کلامِ اقبال سے شعری اسناد بھی بہم پہنچائی ہیں، جن کے صفحات نمبر اقبال کے مختلف شعری مجموعوں کے اولین حروف کے مخففات اختیار کر کے (جیسے: ب د، ب ج، ض ک، ا ح۔۔وغیرہ) متن کے ساتھ ہی دے دیے گئے ہیں۔ یوں سمجھ لیجیے کہ یہ تفصیلی مقالہ اس حقیقت کے استنباط کی ایک اپنی سی کوشش ہے کہ شعری خوبی کوئی بھی ہو اقبال نے اسے روایتی وتقلیدی انداز میں برتنے کے بجائے فطری بے ساختگی و برجستگی، خداداد ذہانت اور اعلیٰ درجے کی تخلیقی استعداد سے اپنا کر ہر جگہ اسے ایک نیا معنوی تناظر عطا کر دیا ہے۔ یہاں یہ محض شعری وفنی محاسن نہیں بلکہ ترسیلِ مطلب کا موزوں و مناسب ذریعۂ اظہار بن گئے ہیں ___ ہر جگہ معنی افضل، ترغیبِ عمل مستحسن اور اصلاحِ احوال ہی مقدم ہے ___ تشبیہات و استعارات ہوں یا کنایہ ومجاز مرسل کے مختلف انداز، تلمیحات وتضمینات ہوں یا صنائع بدائع لفظی ومعنوی کی متنوع صورتیں، تمثیلیں اور ڈرامائی ومکالماتی خصائص ہوں یا علائم ورموز اور تمثالوں کی معجز آثار خوبیاں، منفرد اور ممیز لفظیات ہوں یا ترکیبی حسن کی کرشمہ کاریاں، لہجے کے تنوعات ہوں یا ترنم ونغمگی کے اوصاف ___ اقبال ہر جگہ ممتاز ہیں، ہر مقام پر باکمال ہیں!!!

اب جبکہ مقالے کی تسوید وترتیب کا مرحلہ طے پا چکا ہے تو میں خداوندِ علیم وخبیر کا شکر بجالاتی ہوں کہ جس نے مجھے یہ تحقیقی کام کرنے کی توفیق عطا فرمائی۔ اس موقعے پر چند مشفق اور مہربان ہستیوں کا شکریہ بھی مجھ پر واجب ہے، جنھوں نے مختلف مراحل پر میرے ساتھ تعاون کیا۔ اس سلسلے میں سرفہرست استادِ مکرم جناب ڈاکٹر تحسین فراقی ہیں جن کی نگرانی میں مجھے دوسری بار تحقیقی مقالہ لکھنے کا موقع حاصل ہوا۔ جناب تحسین فراقی برعظیم پاک و ہند کے ممتاز نقاد، محقق اور ماہرِ اقبالیات ہیں۔ پہلی مرتبہ میں نے استادِ محترم کی رہنمائی میں ۱۹۹۵ء میں **فنِ تضمین اور کلامِ اقبال** کے موضوع پر ایم۔اے (اردو) کا مقالہ تحریر کیا تھا۔ یہ مقالہ بعد ازاں ''سالِ اقبال'' کی مناسبت سے ۲۰۰۲ء میں بہت سے تحقیقی اضافوں کے ساتھ **تضمیناتِ اقبال** کے عنوان سے کتابی صورت میں شائع ہوا۔ ایم۔اے، اردو کے بعد جب میں نے ایم۔اے، فارسی کیا اور **مقایسۂ ارمغانِ حجاز بادست نویسِ آن** کے زیرِ عنوان (ڈاکٹر معین نظامی صاحب کی نگرانی میں) زبانِ فارسی میں مقالہ تحریر کیا، تب بھی ڈاکٹر تحسین فراقی صاحب نے خصوصی رہنمائی فرمائی۔ یہ میری خوش قسمتی ہے کہ مجھے فراقی صاحب کی نگرانی میں پی ایچ۔ڈی کا مقالہ لکھنے کی سعادت بھی ملی۔ مقالے کی تسوید کے دوران انھوں نے مجھے گرانقدر مشورے دیے، میری محنت کو سراہا اور مشکل مراحل میں میری ہمت بندھائی۔ مقالے کی تکمیل پر میں محترم استاد کی اس مشفقانہ اور عالمانہ سرپرستی کے لیے تہِ دل سے ممنون ہوں۔ استادالاساتذہ ڈاکٹر وحید قریشی صاحب کے لیے میرے دل میں تشکر کے جذبات ہیں کہ بعض فنی مباحث کی توضیح و تفہیم کے سلسلے میں انھوں نے خاص شفقت فرمائی۔ استادِ محترم ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی صاحب مقالے کے بارے میں مسلسل دریافت فرماتے رہے۔ ان کی پرسش مجھے ''تیز ترگامزن'' کا حوصلہ دیتی اور ''منزل ما دور نیست'' کی نوید سناتی رہی، اس شفقت کے لیے میں ان کی ممنون ہوں۔ جناب محترم ڈاکٹر محمد اسلم انصاری کی بھی شکرگزار ہوں کہ بعض دقیق شعری وفنی جہتوں پر ان کی مدلل اور عالمانہ (ٹیلی فونک)

گفتگوؤں نے میری بہت رہنمائی کی۔ اساتذہ کرام کے ساتھ ساتھ یہ تحقیقی منصوبہ والدین کی مسلسل دعاؤں کا نتیجہ بھی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ میرے والد محترم (محمد رفیق مرزا صاحب) کا ایک دیرینہ خواب اور والدہ محترمہ کی دلی آرزو ہے۔ محترم انکل جناب پروفیسر حفیظ الرحمٰن خان اور محترمہ و مشفقہ آنٹی (مسز خدیجہ حفیظ الرحمٰن) کا شکریہ بھی ادا کرنا چاہوں گی کہ جن کی دعائیں اور نیک تمنائیں میرے شریکِ حال رہیں۔ میری پیاری بیٹی ایمن رحمٰن اور ننھی منی امیمہ رحمٰن بھی اپنی معصوم اداؤں کے ساتھ اس سفر میں شامل رہیں۔ ہمسر عزیز وحید الرحمٰن خان نے مقالے کے آغاز سے اختتام تک جس بے مثال تعاون کا اظہار کیا، اس کے لیے میں سپاس گزار ہوں۔ آخر میں اورینٹل کالج لاہور اور اقبال اکادمی پاکستان کے کتب خانوں کے عملے کا خصوصی شکریہ بھی مجھ پر واجب ہے۔

امید ہے کہ اقبال کے فن پر لکھے جانے والے میرے اس تنقیدی و تحقیقی مقالے کو پسند کیا جائے گا کہ اس کے پس منظر میں میرے ''دنوں کی تپش'' اور ''شبوں کا گداز'' شامل ہے!!

۱۴ اگست ۲۰۰۶ء

بصیرہ عنبرین
لیکچرار شعبہ اردو،
پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج،
لاہور

باب اول:

علم بیان کے محاسن اور شعرِ اقبالؔ

فصل اوّل: تشبیہات
فصل دوم: استعارات
فصل سوم: مجاز مرسل
فصل چہارم: کنایات

۱۔ علم بیان کے محاسن اور شعرِ اقبالؔ

انسان ازل ہی سے افہام وتفہیم یا اظہار وابلاغ کی کاوشیں کرتا رہا ہے۔ خصوصاً شعریات میں ترسیل مطلب کی بڑی اہمیت ہے اوراس ضمن میں شعرا اپنے مطمحِ نظر کو حقیقی کے بجائے مجازی معنوں میں قاری یا سامع کے دل میں اتارنے کی ہر ممکن سعی کرتے نظر آتے ہیں۔ علوم شعری میں چونکہ علمِ بیان وہ علم ہے جو حقیقی کے ساتھ ساتھ الفاظ کے مجازی معانی سے بھی بحث کرتا ہے لہٰذا شعرا نے اکثر و بیشتر اس کی وساطت سے ابلاغ شعری کا فریضہ انجام دیا ہے۔ بیان کی خوبیوں کا وسیلہ اختیار کرنا اس لحاظ سے بڑا موٴثر ہے کہ اس علم کی غرض وغایت ہی ترسیل مطلب میں رعنائی ولطافت کے عناصر اُجاگر کرنا ہے۔ محققینِ بیان نے اس کے بنیادی اجزاے ترکیبی تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور مجاز مرسل قرار دیے ہیں جن کے استمداد سے تخلیق کار اپنے کلام کی زینت وزیبائش بڑھانے کے ساتھ ساتھ اس کے معنوی ابعاد کو بھی بلاغت وایجاز سے ہمکنار کر دیتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ علم بیان، خیال کی مختلف پیرایوں میں ادائی کا بڑا موٴثر اور کارگر ذریعہ ہے۔ یہ ایک اعتبار سے کلامِ بلیغ کی جان اور شاعر کی قادرالکلامی کی دلیل بھی ہے۔ علم بیان کی خوبیاں شعر پارے کی جدت وجودت میں اضافہ کر کے کلام کو منفرد بناتی ہیں، اس لیے شعری عمل بڑی حد تک ان کا رہین منت بھی ہے۔ علم بیان کی معراج یہ ہے کہ اس کی وساطت سے کلام میں ترفع، فکر وفن کی یکتائی، فصاحت وبلاغت، بلند آہنگی، ایجاز، رنگینی وشگفتگی، حسن وعذوبت، زور ودلالت اور پرمغزیت کے عناصر پیدا ہو سکیں جبکہ اس علم کے غیر موٴثر، ناپختہ اور بھونڈے استعمال سے شعر پارہ محض تصنع، ٹیپ ٹاپ، لفظی بازیگری، غلو اور اعتدال سے انحراف کا مرقع بن کر رہ جاتا ہے۔ جس کے باعث شاعری کسی طور بھی ذہن وقلب میں انبساط وحظ یا انتعاش واہتزاز کے جذبات پیدا نہیں کر سکتی بلکہ کلام دل پذیر، سجل اور سریع الفہم بننے کے بجائے بے مزا اور بے سُرا ہو کر رہ جاتا ہے۔

'بیان' کے لغوی معنی ''پیدا و ظاہر'' یا ''واضح وآشکار'' کے ہیں (۱) حیم نے فرہنگِ جامع (فارسی۔انگلیسی) میں اسے "Exposition" (پیدا و ظاہر)، "Explanation" (تشریح)، "Explanatory Statement" (بیان تشریحی) اور "Declaration" (اعلانیہ یا ظاہر گفتن) کے معنوں میں مستعار لے کر انگریزی میں علم بیان کو "Rhetoric" کے ہم معنی قرار دیا ہے۔ (۲) اور اسے بیک وقت معانی، بیان اور بدیع اور فصاحت سے بھی منسلک گردانا ہے۔ وہ "Rhetoric" میں علم معانی، بیان اور بدیع تینوں کو شامل کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

Rhetoric: علم معانی و بیان...... 'Rhetroical': معانی، بیانی، بدیعی۔ فصیح مبنی بر الفاظی مصنوعی......(۳)

اصطلاحاً علمِ بیان سے مراد وہ علم ہے جو ایک مضمون کو کئی طریقوں سے ادا کرنے کے ڈھب سکھاتا ہے اور اس کی مدد سے کسی بات یا خیال کو مختلف پیرایوں میں یوں ادا کیا جاتا ہے کہ ترسیلِ مطلب، ایجاز وجدت اور تاثیر ولطف کے عناصر کا بیک وقت حصول ممکن ہو سکے۔ علمِ بیان کے دایرۂ کار کی توضیح کے سلسلے میں ممتاز محققین بلاغت، شمس الدین فقیر، دیبی پرشاد سحر بدایونی، نجم الغنی رامپوری، سجاد مرزا بیگ اور جلال الدین احمد جعفری زینبی کے ذیل کے اقتباسات لائق مطالعہ ہیں:

علم بیان چند قاعدوں کا نام ہے کہ ان کو اگر ایسی طرح سے یاد کریں کہ وہ سب ذہن میں حاضر ہیں تو ایک معنی کو کئی طریق سے ادا کر سکتے ہیں اور وہ طریق مختلف ہوتے ہیں۔ بعض ان میں سے اس معنی پر اس طرح سے دلالت کرتے ہیں کہ اس سے وہ معنی صاف سمجھے جاتے ہیں اور بعض سے وہ معنی صاف صاف اور واضح نہیں سمجھے جاتے بلکہ بعد فکر اور تأمل کے سمجھ میں آتے ہیں.........(۴)

علم بیان وہ ہے کہ جس کو متحضر رکھنے سے ایک معنی کو کئی طریق سے لکھ سکیں کہ ان میں سے کوئی طریق معنی مطلوب پر دلالت واضح رکھتا ہو اور کوئی واضح تر...... جب کوئی لفظ معنی موضوع لہ کے واسطے استعمال کیا جائے، اس کو حقیقت کہتے ہیں اور اگر معنی غیر حقیقی کے واسطے استعمال کریں، اس کو مجاز، مگر اس صورت میں معنی حقیقی اور مجازی میں کچھ علاقہ ضرور ہوگا اور مجاز میں جبکہ موضوع لہ متروک ہوں، پس اگر وہ علاقہ تشبیہ کا ہے اس کو استعارہ اور اگر اور کچھ علاقہ مثل لزوم وسببیت وغیرہ کا ہو، اس کو مجاز مرسل کہتے ہیں اور اگر معنی موضوع لہ کا بھی ارادہ جائز ہے، اس کو کنایہ کہتے ہیں...... پس چونکہ استعارہ منحصر ہے ادراکِ ماہیتِ تشبیہ پر لہٰذا مدار علم بیان کا چار چیز پر ہے، تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ......(۵)

علم بیان ایسے قاعدوں کا نام ہے کہ اگر کوئی ان کو جانے اور یاد رکھے تو ایک معنی کو کئی طریق سے عبارات مختلفہ میں ادا کر سکتا ہے۔ جن میں سے بعض طریق کی دلالت معنی پر بعض طریق سے زیادہ واضح ہوتی ہے۔ پس اگر کوئی شخص بعض معانی ایسے مختلف طریقوں میں ادا کرے کہ ان میں وضوح دلالت کا اختلاف نہ ہو بلکہ صرف الفاظ کا اختلاف ہو اس طرح کہ الفاظ مترادف میں معنی کو ادا کرے......(۶)

یہ ایک صورت مجاز کی ہے یعنی الفاظ کا اپنے حقیقی معنوں میں مستعمل نہ ہونا...... ظاہر ہے کہ جب الفاظ غیر وضعی معنوں میں استعمال ہوں تو یہ ممکن ہے کہ ایک کلام بہ نسبت دوسرے کے زیادہ واضح یا زیادہ دقیق ہو...... وہ علم جو ایسے اصول وقواعد بیان کرتا ہے جن کے ذریعے سے ایک مطلب مختلف عبارتوں میں اس طرح ادا کر سکیں کہ ایک کے معنی بہ نسبت دوسرے کے زیادہ یا کم واضح ہوں، علم بیان کہلاتا ہے......(۷)

علم بیان، ان چند قاعدوں کا جاننا ہے کہ اگر وہ سب ذہن میں حاضر رہیں تو ایک معنی کو کئی طریقے سے ادا کر سکیں۔ وہ طریقے معنی پر دلالت

کرنے میں بعض تو واضح ہوتے ہیں اور بعض اوضح...... دلالت کسی چیز کا اس طرح پر ہونا (ہے) کہ اس کے جاننے سے کسی دوسری چیز کا جاننا لازم آئے۔ دلالت کرنے والے کو دال اور جس پر وہ دلالت کرتا ہے، اس کو مدلول کہتے ہیں...... دلالت کی تین قسمیں ہیں: وضعی، تضمنی، التزامی۔(۱) دلالت وضعی: لفظ اپنے معنی موضوع لہ کے پورے معنی پر دلالت کرے جیسے انسان کی دلالت حیوان ناطق پر۔(۲) دلالت تضمنی: لفظ اپنے موضوع لہ کے جزو معنی پر دلالت کرے، جیسے انسان کی دلالت صرف حیوان پر۔(۳) دلالت التزامی: لفظ اپنے موضوع لہ کے خارج از حقیقت معنی پر جو معنی موضوع لہ کے لوازم سے ہو دلالت کرے، جیسے انسان کی دلالت ضاحک پر......(۸)

گویا علم بیان مجاز کی وہ صورت ہے جو چند ایسے اصول و قواعد پر مبنی ہے جن کو متحضر رکھنے سے ایک ہی معنی کو متنوع طریق سے بیان کیا جاسکتا ہے۔ ان مختلف طریقوں میں سے بعض معنی پر دلالت کرنے میں واضح ہوتے ہیں اور بعض غیر واضح۔ علم بیان کا مدار چار عناصر تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور مجاز مرسل پر ہے اور یہ علم ان چاروں صورتوں سے اس طرح بحث کرتا ہے کہ ان کی مدد سے کلام میں ابلاغ تام کی نشاندہی ہو سکے۔ اس علم کے متذکرہ مباحث روزمرہ گفتگو کا حصہ ہونے کے باعث بڑی لطافت اور نفاست سے شعری زبان میں شامل ہو جاتے ہیں اور شاعران کی وساطت سے اپنے مطمح نظر کی ترسیل نہایت مؤثر طور پر کر پاتا ہے۔ یاد رہے کہ بعض محققین فن نے جدید معنوں میں علم بیان کے اس متعین دایرے کو وسعت دے کر چند تازہ مباحث مثلاً تمثیل (Allegory)، سمبل (Symbol) یا نماد، اسطورہ (Myth)، الگویا آرکی ٹائپ (Archetype)، حسآمیزی (Synaesthesia)، پیراڈوکس (Parodox)، تشخیص (Personification) اور تجرید (Abstraction) کو بھی اس کے اجزا شمار کیا ہے۔(۹) تاہم کلاسیکی پیمانے کے تحت علم بیان کے ترکیبی عناصر تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور مجاز مرسل ہی سمجھے جاتے ہیں اور خصوصی طور پر مشرقی شعریات میں انھی پر علم بیان کی دلکش عمارت استوار ہے۔

علامہ اقبال نے اپنی شعری اقلیم کو علم بیان کے برمحل استعمال سے جدت اور رعنائی بخشی ہے۔ ان کے ہاں علم شعری سے شغف اور پسندیدگی کا رجحان ابتدا ہی سے ملتا ہے جس کے باعث وہ اپنے کلام میں فطری بے ساختگی اور فنی کرشمہ کاریوں کا دلکش امتزاج پیش کرتے ہیں۔ انھوں نے بیان کی چاروں صورتوں تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ کو مؤثر طور پر برتا ہے۔ اس سلسلے میں تشبیہات اقبال کا دایرہ تو بے حد وسیع ہے جو متنوع ابعاد کی حامل ہیں اور علامہ کے مخصوص نظریات و تصورات کی پیش کش میں ممد و معاون ثابت ہوتی ہیں۔ خصوصاً تشبیہ تمثیل میں تو ان کی تشبیہی جادوکاری دیدنی ہے۔ اقبال کے استعارے بھی شعری عروج کو چھوتے ہیں اور اس حوالے سے وہ پیچیدگی و ابہام سے اجتناب کرتے ہیں اور ترسیل مطلب کے ارفع مقصد کے پیش نظر ''استعارہ در استعارہ'' سے ہر ممکن گریز کر کے شعریت کو برقرار رکھتے ہیں۔ اس محسنۂ شعری کا تلمیحی و اساطیری اور علامتی رنگ استعارات اقبال کا اختصاصی پہلو ہے جس کی وساطت سے انھوں نے بے مثال ندرت اور معنویت کا حصول کیا ہے۔ اسی طرح مجاز مرسل کی تمام تر صورتیں شعر اقبال میں بھرپور طور پر نمود کرتی ہیں اور کمال یہ ہے کہ کہیں بھی شعوری کاوش یا تصنع کا شائبہ نہیں ہوتا۔ یعنہٖ علم بیان کی چوتھی صورت کنایہ کے اعتبار سے بھی اقبال کا کلام ممتاز ہے اور ان کے زیادہ تر

کنائے بڑی عمدگی سے فرداور ملت کے مسائل کی گرہ کشائی کرتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ کنائے کی مختلف انواع بھی اقبال کی خلاّقانہ صلاحیت کے باعث جس مشاقی سے شعری پیکر میں ڈھلی ہیں، وہ یقیناً لائق تحسین ہے۔ بات یہ ہے کہ علم بیان کی متذکرہ چاروں اشکال شعرِ اقبال کی رمزیت ومعنویت میں اضافہ کرتی ہیں اوران کے ذریعے انھوں نے تازہ اورنو بہ نو الفاظ وتراکیب اور نئے شعری قرینوں سے دامنِ شعر کو وسعت دی ہے۔ انھوں نے ان لوازمات فنی کو کلام کی شان وشکوہ، بلند آہنگی اور تاثریت ودلپذیری کے حصول کا وسیلہ بھی بنایا ہے۔ انھی گوناگوں پہلوؤں کے باعث اقبال، بیان سے متعلق فنی محاسن کو برتنے میں اپنے پیشروؤں اور معاصرین پر برتری رکھتے ہیں اوراس قبیل کی نادرہ کاری سے مروّج اسالیب شعری میں ان کے منفرداور ممتاز مقام کی نشاندہی بھرپور طور پر ہو جاتی ہے۔ آیندہ اوراق میں شعراقبال میں علم بیان کے مؤثر استعمال سے پیدا ہونے والے منفرد اور مجتہدانہ پہلوؤں کا مفصل مطالعہ پیش کیا جاتا ہے:

فصل اوّل:

تشبیہات

لفظ ''تشبیہ'' بروزن تفعیل عربی زبان کے لفظ ''شبہ'' سے مشتق ہے جسے باہمی مشابہت (۱۰)، مماثلت (۱۱)، تشابہ (۱۲)، تمثیل، یکسانی و مانندگی (۱۳)، کنایہ و استعارہ (۱۴)، شاعرانہ یا تخیلی تقابل (۱۵)، مشابہ اور ہم شکل کرنا (۱۶)، مثال دینا (۱۷)، مانند کردن (۱۸)، چیزی را بہ چیز دیگر مانند کردن (۱۹)، مانند کردن چیز یست بچیز دیگر در صفتی (۲۰)، شبیہ کردن (۲۱)، کشف یا نشان دادن شباہت دو کس، دو چیز یا دو امر متفاوت (۲۲) الشیء بالشیء مِثّلَہ، اور الحاق أمر بأمر لصفۃ مشترکۃ بینھما (۲۳) کے معنوں میں مرادلیا جاتا ہے۔ انگریزی میں بھی تشبیہ کو زیادہ تر ان سے ملتے جلتے ذیل کے لغوی مطالب سے تعبیر کیا گیا ہے:

To compare (24), to Assimilate; allegory (25), comparison (26), likening, Parrallel, to like, to draw between two things (27), causing to resemble; making like similitude, simile, metaphor (28), A likeness (29), the Figure (30), Image (31)

جبکہ اصطلاحاً اس سے مراد ''ایک صفتِ کلام (ہے) جس میں دو باہم مختلف چیزوں میں مماثلت یا موازنے کے لیے Like یا as کا استعمال کیا جاتا ہے۔'' (۳۲) گویا تشبیہ ''اصطلاحِ معانی میں ایک چیز کو دوسری چیز کے ساتھ کسی صفت میں مشابہ کرنے کو کہتے ہیں۔ اس میں وجہ شبہ ظاہر ہو یا نہ ہو۔ جسے تشبیہ دیں اسے مشبہ اور جس سے تشبیہ دیں اسے مشبہ بہ کہتے ہیں۔ مشبہ اور مشبہ بہ کو طرفینِ تشبیہ، اُس صفت کو وجہ شبہ اور جو اس پر دلالت کرے اسے حرف تشبیہ کہتے ہیں۔'' (۳۳) توضیح کے لیے اوّلاً معروف محققین فن کے زبانِ فارسی میں چند اقتباسات ملاحظہ کیجیے۔ جن سے تشبیہ کے اصطلاحی مفاہیم تمام تر اجزا کے ساتھ بخوبی متبادر ہوتے ہیں:

چیزی بہ چیزی مانندہ کردن است و درین باب از معنی مشترک میان مشبہ و مشبہ بہ چارہ نبود و چون چند معانی بہ یکدیگر افتد و تشبیہ ہمہ را شامل شود پسندیدہ تر بود و تشبیہ کامل تر بود۔ و بہترین تشبیہات آن بود کہ معکوس توان کرد یعنی مشبہ و مشبہ بہ را بہ یک دیگر تشبیہ توان کرد۔۔۔ و ناقص ترین تشبیہات آن است کہ وہمی بود و آن را در خارج مثال تصور نتوان کرد۔۔۔ (۳۴)

این صنعت چنان بود کہ دبیر یا شاعر چیزی بچیزی مانندہ کند در صفتی از صفات و اہل لغت آن چیز را کہ مانندہ کنند مشبہ خوانند و آنرا کہ بذو مانندہ کنند مشبہ بہ و در صنعت تشبیہ نیکوتر و پسندیدہ تر آن باشد کہ اگر عکس کردہ شود و مشبہ بہ بہ مشبہ مانند کردہ آید سخن درست بود و معنی راست۔۔۔ (۳۵)

وآں صفت چیزیست بہ چیزے کہ مقارب ومشاکل آں باشد از یک جہتِ مخصوصہ یا از جہاتِ متعددہ نہ از جمیع جہات۔ اوّل را مشبہ گویند و ثانی را مشبہ بہ و ایں ہر دو را طرفینِ تشبیہ گویند و جہت یا جہات متعددہ را کہ ہر دو در آں مشارک باشند وجہ شبہ گویند و حرف تشبیہ را کہ واسطۂ اظہار مماثلت آں یکے با دیگرے باشد اداۃ تشبیہ گویند۔ ازیں کہ گفتیم معلوم شد کہ برائے تحقق تشبیہ چہار چیز ضروری است۔ مشبہ و مشبہ بہ، وجہ شبہ و اداۃ تشبیہ و ایں چہار را ارکانِ تشبیہ گویند۔۔۔(۳۶)

در لغت بہ معنی چیزی را بہ چیزی دیگر مانند کردن و در اصطلاح یعنی مقایسہ و کشف و یاد آوری شباہت یا شباہت ہایی بین دو چیز یا دو امر متفاوت۔ این کشف حاصل دقت و ذوق و قریحۂ شاعر یا نویسندہ است، بنا براین اگر گفتہ شود خانۂ من شبیہ خانۂ تو است، ہر چند مقایسہ انجام گرفتہ و وجوہ تشابہ درک شدہ است، اما این گفتہ تشبیہ نیست، زیرا تنہا با درک و کشف خصوصیات مشابہ پنہان در اشیاء و عناصر موجود در طبیعت و زندگی است کہ تشبیہ بہ وجود می آید و تصویر خیالی آفریدہ می شود۔ (۳۷)

مانندگی یا تشبیہ مانند کردن چیزی است یا کسی بہ چیزی یا کسی دیگر، بر بنیاد پیوندی کہ بہ پندار شاعرانہ در میانۂ آن دو می توان یافت۔ گاہ تشبیہ را با واژگانی ویژہ نشان می دہند۔ (۳۸)

تشبیہ مانندہ کردن چیزی است بہ چیزی، مشروط براین کہ آن مانندگی مبتنی بر کذب باشد نہ صدق، یعنی ادعائی باشد نہ حقیقی۔ توضیح این کہ ہمین کہ می گوییم مانندہ کردن (تشبیہ مصدر باب تفعیل است کہ برای تعدیہ است) معنایش این است کہ آن دو چیز علی الظاہر شبیہ بہ ہم نیستند و بین آن ہا شباہت (مانندہ بودن، مصدر ثلاثی مجرد) نیست و این ما ہستیم کہ این مشابہت را ادعا و برقرار می کنیم۔ اما چون معمولاً بہ این نکتہ توجہ نمی شود، ما قید مبتنی بر کذب بودن را جہت مزید تأکید بر تعریف افزودیم۔ (۳۹)

تشبیہ کی بنیادی تعریف ہی کے ضمن میں شمس الدین فقیر، دیبی پرشاد سحر بدایونی، سجاد بیگ مرزا دہلوی، نجم الغنی رامپوری، سید جلال الدین احمد جعفری زینبی اور پنڈت دتاتریہ کیفی کے ذیل کے فنی اشارات بھی لائقِ اعتنا ہیں:

تشبیہ لغت میں دلالت ہے اور پر اس بات کے کہ ایک شے دوسری شے کے ساتھ ایک معنی میں شریک ہے۔ شے اوّل کو مشبہ کہتے ہیں یعنی مانند کیا گیا اور دوسری شے کو مشبہ بہ یعنی اس کے ساتھ مانند کیا گیا کہتے ہیں یعنی وجہ مانند ہونے کی، کیونکہ اگر وہ معنی نہ ہوں تو ان دونوں چیزوں کو آپس میں مشابہت نہ دیں اور علم بیان کی اصطلاح میں تشبیہ دلالت ہے دو چیز کی ایک معنی میں شریک ہونے پر اس طرح سے کہ بطور استعارہ کے نہ ہو۔۔۔ اور بطریق تجرید کے بھی نہ ہو اور تجرید علم بدیع کی اصطلاح میں یہ ہے کہ شے ذی صفت سے ایک اور شے مانند اس کے یعنی متصف اسی صفت کے ساتھ حاصل کریں، واسطے مبالغے کے تاکہ معلوم ہو کہ وہ شے ذی صفت پہلی اس صفت میں ایسی کامل ہے کہ اس سے

ایک اور شے موصوف بایں صفت حاصل ہو سکتی ہے۔ (۴۰)

......تشبیہ عبارت دلالت مشارکت دو چیز سے ہے ایک معنی پر ان دونوں کو اطراف تشبیہ یعنی مشبہ اور مشبہ بہ کہتے ہیں اور معنی مشترک کو وجہ شبہ۔ ضرور ہے کہ مشبہ اور مشبہ بہ اگر حقیقت میں مشترک ہوں گے تو صفت میں مختلف اور یا بالعکس کیونکہ اگر حقیقت اور صفت دونوں میں اختلاف نہ ہوگا تو تشبیہ باطل ہو جائے گی اور صفت وجہ شبہ مشبہ میں کم اور مشبہ بہ میں زیادہ ہونا چاہیے ورنہ تشبیہ سے کچھ فایدہ نہ ہوگا اور تشبیہ سے جو مطلب متکلم کا ہوتا ہے اس کو غرضِ تشبیہ کہتے ہیں اور جو لفظ دلالت تشبیہ پر کرتا ہے اس کو ادات تشبیہ کہتے ہیں۔ پس واضح ہو کہ ارکان تشبیہ کے پانچ چیزیں ہیں، مشبہ، مشبہ بہ، وجہ شبہ، غرض تشبیہ اور ادات تشبیہ۔۔۔ (۴۱)

تشبیہ کے معنی ہیں کسی خاص لحاظ سے ایک شے کو کسی دوسری شے جیسا ظاہر کرنا...... جس چیز کو کسی دوسری چیز سے تشبیہ دیں وہ مشبہ اور جس سے تشبیہ دی جائے وہ مشبہ بہ کہلاتی ہے...... جو معنی مشبہ اور مشبہ بہ میں مشترک ہوں وہ وجہ شبہ کہلاتے ہیں...... غرض تشبیہ یہ ہے کہ مشبہ کی رفعت، اور حسن یا تحقیر و ذلت یا رعب و ہیبت وغیرہ صفات ظاہر کیے جائیں...... مانند مثل، سا، جیسا، سوں وغیرہ۔ حروفِ تشبیہ کہلاتے ہیں۔ کلام میں یہ کبھی آتے ہیں اور کبھی نہیں۔ اطراف تشبیہ، وجہ شبہ، غرض تشبیہ، حرفِ تشبیہ، ارکانِ تشبیہ کہلاتے ہیں...... (۴۲)

تشبیہ لغت میں دلالت ہے اس بات پر کہ ایک شے دوسری شے کے ساتھ ایک معنی میں شریک ہے اور علم بیان کی اصطلاح میں تشبیہ سے مراد دلالت ہے دو چیزوں کی جو آپس میں جدا جدا ہوں۔ ایک معنے میں شریک ہونے پر اس طرح کہ بطور استعارے کے نہ ہو اور نہ بطور تجرید کے ہو۔ تجرید کا بیان علم بدیع میں آتا ہے اور تشبیہ کے بیان میں پانچ چیزوں سے بحث ہوتی ہے۔ ا۔ مشبہ اور مشبہ بہ، ان کو طرفینِ تشبیہ کہتے ہیں۔ ۲۔ وجہ تشبیہ ۳۔ غرض تشبیہ ۴۔ ادات تشبیہ۔ یہ چاروں تشبیہ کے ارکان کہلاتے ہیں، ۵۔ اقسام تشبیہ۔۔۔ (۴۳)

تشبیہ کے لغت میں یہ معنی ہیں کہ دو چیزیں ایک معنی میں ایک دوسرے کی شریک ہونے پر دلالت کریں۔ اصطلاح علم بیان میں تشبیہ کی تعریف یہ ہے کہ دو چیزیں باہم ایک معنی میں شریک ہونے پر اس طرح دلالت کریں کہ وہ بطور استعارہ اور تجرید کے نہ ہو۔ ان دونوں چیزوں کو مشبہ اور مشبہ بہ اور اس معنیِ مشترک کو وجہ شبہ کہتے ہیں۔ (۴۴)

تشبیہ کے معنی ہیں یہ جتانا کہ ایک چیز ایک معنی میں بلا تجرید و بلا استعارہ دوسری چیز کی شریک ہے...... ان دونوں چیزوں میں اوّل چیز کو مشبہ کہتے ہیں یعنی مانند کیا گیا اور دوسری کو مشبہ بہ یعنی اس کے ساتھ مانند کیا گیا اور جو معنی دونوں میں مشترک ہیں۔ اس کو وجہ شبہ یعنی مانند ہونے کی وجہ

کہتے ہیں اور جو کلمہ اس مانند ہونے کو ظاہر کرتا ہے اسے حرف تشبیہ کہتے ہیں۔۔۔حرف تشبیہ کو ادات بھی کہتے ہیں اور وہ یہ ہیں: مانند، مثل، جیسا، کا سا، گویا وغیرہ، بعض مقامی خصوصیت رکھتے ہیں جیسے ' کا ایسا' لکھنو سے مخصوص ہے۔ یہ چار چیزیں یعنی مشبہ، مشبہ بہ، وجہ شبہ اور حرف تشبیہ...... تشبیہ کے ارکانِ چہارگانہ کہلاتے ہیں۔ ان میں اوّل دو کو اطرافِ تشبیہ بھی کہتے ہیں۔(۴۵)

انگریزی میں اس محسنۂ شعری کے بنیادی خال وخط کو مدنظر رکھ کر اس پر بالعموم یوں روشنی ڈالی جاتی ہے:

A word or phrase that compares something to something else, using the words like or as ....(46)

An expression that describes something by comparing it with something else, using the words "as" or "like" ......(47)

A figure of speech in which one thing is likened to another, in such a way as to clarify and enhance an image. It is an explicit comparison (as opposed to metaphor, q.v., where the comparison is implicit) recognizable by the use of the words "like" or "as". It is equally common is prose and verse and is a figurative device of great antiquity...... (48)

An explicit comparison between two different things, actions, or feelings, using the words "as" or "like",........ A very common figure of speech in both prose and verse, simile is more tentative and decorative than metaphor. A lengthy and more elaborate kind of simile, used as a digression in a narrative work, is the epic simile. (49)

لغات میں مندرج ان قریب المعانی مفاہیم اور علمائے فن کی مذکورہ بالا موقر ومعتبر آرا کی روشنی میں علمِ بیان سے متعلق اس شعری خوبی کی ایک جامع تعریف مستخرج ہوتی ہے۔ جس کے مطابق تشبیہ کے لغوی معنی مانند قرار دینے کے ہیں اور اصطلاحاً تشبیہ دو مختلف النوع چیزوں کی ایک معنی میں شرکت پر دلالت کرتی ہے۔ اس کے تحت شاعر افادے کی غرض سے دو مختلف چیزوں کو ایک شئی مشترک کی بنا پر ایک حقیقت یا صفت میں ایک جیسا بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ تشبیہ کا پہلا رکن، مشبہ، اور دوسرا ''مشبہ بہ'' کہلاتا ہے جبکہ وہ مشترک وصف جو دونوں کے مابین پایا جاتا ہے اسے 'وجہ شبہ' اور وہ کلمات جو ایک معنی میں شریک ہونے پر دلالت کرتے ہیں۔ 'کلمات تشبیہ' یا 'اداتِ تشبیہ'

کہلاتے ہیں۔ تشبیہ میں کلماتِ تشبیہ خواہ مذکور ہوں یا مذکور نہ ہوں لیکن ملحوظ ضرور ہونے چاہئیں۔ بعض اوقات تشبیہ دینے کی غرض و غایت کو بھی 'غرض تشبیہ' کے تحت اس کا پانچواں رکن شمار کیا جاتا ہے۔ شاعر بنیادی طور پر اسی غرض سے اپنی تشبیہ کی بُنت و تعمیر کرتا ہے۔ بغور دیکھیں تو تشبیہ محض ایک وسیلۂ شعری سے کہیں زیادہ ایک باضابطہ اور بے مثل فن کا درجہ بھی رکھتی ہے جس کے توسط سے ایک باکمال شاعر گرد و پیش کے مختلف مظاہر میں مشابہت و مماثلت تلاش کر کے انھیں ایک دوسرے سے ملاڈالتا ہے۔ تشبیہ، شاعر کے پیش کردہ امیج کو بہتر کرنے اور تاثر کو گہرا کرنے میں بھی معاونت کرتی ہے۔ اس شعری خوبی سے استفادے کے لیے شاعر یا تخلیق کار میں اعلیٰ درجے کی ذہانت اور تخلیقی استعداد کا ہونا بھی ضروری ہے۔ ایک اعلیٰ درجے کے تخلیق کار کی خلاقانہ نگاہ عام مشابہتوں پر نہیں پڑتی بلکہ وہ ایسے مختلف مظاہر میں تشابہ قائم کرتا ہے جو کسی کے حاشیۂ خیال میں بہ آسانی نہیں آسکتے۔ ایسا کرتے ہوئے وہ چیزوں کے اختلافی پہلوؤں کو ضرور مدنظر رکھتا ہے۔ کیونکہ تشبیہ قائم ہی اسی صورت میں ہوتی ہے کہ ایک چیز میں دوسری چیز کے تمام تر اوصاف نہ پائے جائیں تاکہ وہ بعینہٖ وہی چیز نہ بن کر رہ جائے۔ ایک قادر الکلام شاعر یہ بھی جانتا ہے کہ تشبیہ میں حقیقت اور صفت کا اختلاف ہی اس کی اصل خوبصورتی ہے وگرنہ تمام تر شعری ریاضت بیکار ہے اور اس سلسلے میں وہ یہ بھی اہتمام کرتا ہے کہ صفتِ وجہ شبہ، مشبہ میں کم اور مشبہ بہ میں زیادہ لائے کہ اس سے بہتری کے امکانات بڑھ جاتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعر کو ایک چیز کو دوسری چیز کے مقارب و مشاکل لانے میں خاصی مشکل پیش آتی ہے اور اس ضمن میں اسے اپنی قوتِ مشاہدہ کا امتحان بھی لینا پڑتا ہے۔ کیونکہ اگر وہ ایسا نہیں کر پاتا تو وہ محض خیالی دنیا کا اسیر ہو کر رہ جاتا ہے۔ ایک مؤفق شاعر اس امر سے بخوبی آگاہ ہوتا ہے کہ تشبیہ میں ایک شے دوسری شے پر زیادہ بلاغت سے دلالت کر سکتی ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ بعض اوقات قابلِ قبول مبالغے کے باعث تشبیہ، ''تجرید'' اور ''استعارہ'' جیسی شعری خوبیوں سے بلند تر ہو جاتی ہے۔ وہ اس رمز سے بھی آشنا ہوتا ہے کہ تشبیہ میں 'غرض تشبیہ' کی حیثیت کلیدی ہے اور اس ہی کو مدِنظر رکھ کر توصیف و تحقیر، رعب و ہیبت اور نفرت و محبت وغیرہ کے اوصاف ابھارے جاسکتے ہیں۔ ایک عمدہ شاعر بسا اوقات اپنی تشبیہ میں تمثیلی ابعاد پیدا کر کے اسے منفرد اور نادر بنا دینے پر بھی قدرت رکھتا ہے اور اس طرح اس کے ہاں یہ محسنۂ فنی زیادہ وضاحتی پیرائے میں ڈھل جاتی ہے۔ تشبیہ چونکہ طرزِ ادا میں جدت کی جان ہے لہٰذا باکمال شاعر اس کی مدد سے روایتی مضامین کو بھی ترفع سے ہمکنار کر دیتا ہے۔ اعلیٰ درجے کا شاعر تشبیہات سے حسن آفرینی کے ساتھ ساتھ معنویت و جامعیت کا حصول بھی کرتا ہے اور اس ضمن میں اپنے داخلی واردات کی ترجمانی کے لیے نہایت دقتِ نظر سے خارجی حقائق سے مدد لے کر اپنی شاعری کو جدت و معنویت کا مرقع بنا دیتا ہے۔

شعرِ اقبال میں تشبیہ کی شعری حیثیت کا جائزہ لیں تو متذکرہ خصایص علامہ کے کلام میں بھرپور انداز میں جھلک دکھاتے ہیں۔ یہاں ہر مقام پر تشبیہ کو بڑی خوش سلیقگی کے ساتھ برتا گیا ہے اور یہ فنی خوبی تزئین و آرایش کے بجائے زیادہ تر معنی کی تہوں کو اجاگر کرنے میں مددگار ثابت ہوئی ہے۔ اقبال کی تشبیہیں ان کی خوش ذوقی کی آئینہ دار ہیں اور پڑھنے والے کے ذوقِ شعری کی تسکین کا ساماں بھی

کرتی ہیں۔ علامہ اعلیٰ اور نادر تشبیہوں کے خالق اور واضع بھی ہیں اور اس محسنۂ فنی کو اپنی اغراضِ شعری کے اس حد تک تابع کر دیتے ہیں کہ شعریت بھی برقرار رہتی ہے اور ترسیل مطلب کا فریضہ بھی بطریق احسن سرانجام پاتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اقبالؔ اپنے تصورات و نظریات کے فروغ کی خاطر ہی اس شعری حربے سے استفادہ کرتے ہیں اور جہاں کہیں انھیں موقع ملتا ہے وہ اس کے ذریعے اپنے شعری بیانات میں برتری یا کمتری کے اوصاف پیدا کر دیتے ہیں۔ چونکہ ان کے خیالات اور نظریات بڑی حد تک مبالغہ آمیز یا عینیت ومثالیت سے بھرپور تھے لہٰذا وہ بڑی مشاقی سے تشبیہ کی وساطت سے تاثر کو گہرا کر دیتے ہیں۔ اسی طرح بعض مقامات پر انھوں نے دو متضاد تصورات ونظریات میں تفاوت یا فرقِ مدارج ومراتب کے اظہار کے لیے بھی تشبیہ سے کام لیا ہے۔ ان کی خلاقانہ صلاحیت نے بسا اوقات تو روایتی وکلاسیکی یا عام تشبیہوں کو بھی اس حد تک جدت وندرت سے ہمکنار کر دیا ہے کہ حسن کلام میں اضافہ ہوا ہے اور خاطر خواہ معنویت بھی پیدا ہوگئی ہے۔ اس ضمن میں ناقدین اقبالؔ کی چند آرا دیکھیے جن سے تشبیہاتِ اقبالؔ کی کامیابی کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے:

اقبالؔ تشبیہوں کا بادشاہ ہے اور تشبیہ حسن کلام کا زیور ہے۔ اقبالؔ مضمون کی طرفگی اور حسن کو اپنی تشبیہوں سے دوبالا کر دیتا ہے۔(۵۰)

اقبالؔ نے نہایت دقیق اور لطیف کیفیات وافکار کو نادر تشبیہ کے ذریعے یوں بیان کیا ہے کہ یہ گمان بھی نہیں گزرتا کہ فلسفے کے پیچ دار مسائل شعر کے قالب میں ڈھالے جارہے ہیں۔(۵۱)

اقبالؔ بہ استثنائے چند اُردو کی پوری شعری روایت میں پہلے شاعر ہیں جو کسی سادہ سے لفظ کو ایک پیچیدہ تصور اور گہرے فلسفیانہ معنی کا حامل بنا دیتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان سے قبل اُردو شاعری میں الفاظ کا یہ سرمایہ در آمد کیا جاتا تھا اور اس میں شاعر کا مافیہ ومدعا بھی ہوتا تھا لیکن اقبالؔ کی انفرادیت واہمیت یہی ہے کہ انھوں نے ایک سمجھے بوجھے فلسفہ وتصور کو شاعری کی زبان میں اس طرح پیش کیا جسے ہم ان کا لاشعوری تجربہ سمجھ کر قبول کرتے جو کسی بھی شاعر کا بیش قیمت عطیہ ہے۔ اقبالؔ کی تشبیہات کا یہی وہ انفرادی وصف بھی ہے جو انھیں دیگر تمام شعرا پر قدر بالاتری دلاتا ہے۔(۵۲)

......اقبالؔ کی تشبیہات محض روایتی انداز میں شعری تزئین کا فریضہ انجام نہیں دیتیں بلکہ سچ یہ ہے کہ ان کی باطنی کیفیات میں ایک زبردست جمالیاتی تموج، فکری گہرائی اور فنی بالیدگی کا الاؤ جلتا رہتا ہے۔ جس کی لو سے خود ہمارے وجود میں بھی گرمی وشادابی کا گزر ہے۔(۵۳)

......علامہ نے وہ تشبیہات استعمال کی ہیں جن میں مسلسل تگ ودو، کشمکش، سوز وجستجو، اور شوق وآرزو کے اثرات نمایاں ہیں۔ دریا، جو، سیل،

آگ، شعلہ، پروانہ اور جگنو اسی لیے علامہ اقبال کو پسند ہیں...... (۵۴)

اقبال کی تشبیہات بالعموم قریب الماخذ ہوتی ہیں اور ان میں قوتِ حس بدرجہ اتم موجود ہوتی ہے۔ وہ جدت و تازگی سے لبریز شعر کے حسن کو دوبالا کرتی ہیں...... اقبال کی بعض تشبیہات میں عربی زبان کی تشبیہات کا انداز نمایاں ہے۔ مسجد قرطبہ کی بیشتر تشبیہات ایسی ہی ہیں...... بعض تشبیہات کی خوشہ چینی انھوں نے مغربی شعرا کے کلام سے بھی کی ہے...... ان کے علاوہ دوسری تشبیہات کا استنباط انھوں نے دیگر اُردو شعرا کی طرح فارسی شاعری ہی سے کیا ہے۔ (تاہم) انھوں نے ان کی بھی اپنی اُفتادِ طبع کے مطابق نوک پلک درست کی ہے۔ اقبال کا پروانہ، جگنو یا شعلہ دوسرے شعرا کے روایتی پروانے، جگنو یا شعلے سے بالکل مختلف ہے۔ بلبل وقمری کے بجائے باز اور شاہین کا انتخاب ان کے افکار کا آئینہ دار ہے۔ یہ دونوں پرندے انھیں اس لیے پسند ہیں کہ وہ مظہرِ قوت ہیں۔ مردِ مومن کی صفات کے مالک ہیں، باہمت ہیں، غیور ہیں، بلند پرواز ہیں۔ کہیں اپنا آشیانہ نہیں بناتے...... شاہین کے عنوان سے جو نظم انھوں نے لکھی ہے، اس میں پیش کردہ تشبیہات کا رنگ یہی ہے۔ اس کے علاوہ ناقہ، دخترِ صحرا، اور ملکۂ ابرِ رواں کہنا اس بین ثبوت ہے کہ اقبال تشبیہات استعمال کرنے کا صحیح شعور رکھتے تھے۔ اقبال نے اپنی دل پسند تشبیہات ماہِ نو، جو، خورشید، شعلہ، انجم اور لالہ کو...... عمدگی کے ساتھ اپنے کلام کی زینت بنایا ہے۔ (۵۵)

ایک بڑے شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ ارکانِ تشبیہ کے تناسب کا ہر ممکن خیال رکھے اور اسے اس امر کا شعور ہو کہ چاروں ارکان میں سے کس کے حذف کرنے سے شعر پارے کے حسن میں اضافہ ہو سکتا ہے۔ جیسا کہ ڈاکٹر سیروس شمیسا نے اپنی معروف تصنیف بیان میں لکھا ہے کہ شاعر کی بنیادی توجہ چاروں اراکین میں سے 'مشبہ' اور 'مشبہ بہٖ' کی جانب رہنی چاہیے اور اس ضمن میں 'مشبہ بہٖ' کو 'مشبہ' سے اعرف واجلی ہونا چاہیے یعنی 'مشبہ بہٖ' میں وجہِ مانندگی 'مشبہ' سے زیادہ قوی و آشکار تر ہونی ضروری ہے۔ تشبیہ دیتے ہوئے شاعر کے لیے یہ بہتر ہے کہ وہ 'وجہ شبہ' کا ذکر نہ کرے کہ اس کی موجودگی سے تشبیہ کی تخیلی صورت برقرار نہیں رہتی اور شعر میں قدرے توضیحی رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ ہاں نئی یا جدید تشبیہ کی صورت میں 'وجہ شبہ' کا ذکر کرنا ضرور درست ہے تا کہ نامانوسیت کا خاتمہ ہو سکے۔ بعینہٖ تشبیہ میں 'ادات تشبیہ' سے بھی جس حد تک ممکن ہو گریز کرنا افضل ہے تا کہ کلام زیادہ فطری اور بلیغ ہو پائے اور پڑھنے والا بھی بھرپور حظ اُٹھا سکے۔ اسی لیے ایسی تشبیہ جس میں نہ 'وجہ شبہ' کا ذکر ہوتا ہے اور نہ ہی 'ادات تشبیہ' کا "تشبیہ بلیغ" کہلاتی ہے۔ (۵۶) میر جلال الدین کزازی نے بھی اسی حوالے سے اپنی بیان نام ہی کی کتاب میں لکھا ہے کہ تشبیہ کے چاروں ارکان میں سے دو رکن 'وجہ شبہ' اور 'اداتِ تشبیہ' کو شاعری میں رد بھی کیا جا سکتا ہے تاہم دوسرے اجزا یعنی 'مشبہ' اور 'مشبہ بہٖ' سے گریز درست نہیں ہے اور ان کے بغیر تشبیہ ممکن بھی نہیں ہے۔ ان اجزا میں سے 'مشبہ بہٖ' سب سے برتر ہے اور باقی تینوں کی اساس اسی پر ہے کہ یہ جس قدر رواضح، رسا اور بلیغ ہوگا، تشبیہ زیادہ کامیاب ہوگی۔ 'مشبہ' اور 'مشبہ بہٖ' کو آپس میں مربوط بھی ہونا چاہیے۔ 'مشبہ' چونکہ حقیقت میں 'مشبہ بہٖ' کا پرتو ہے۔ اس لیے بھی 'مشبہ بہٖ' کو واضح، رسا اور جاندار ہونا چاہیے تا کہ برتر تشبیہیں وجود میں آسکیں (۵۷) علامہ اقبال نے ارکانِ تشبیہ کو برتتے ہوئے ان امور کا خیال رکھا ہے اور ان کے کلام میں بہت کم تشبیہات ایسی ہیں

جوفنی اسقام رکھتی ہیں۔ ذیل میں تشبیہ کے مختلف ارکان کے فنی تقاضوں اور اس کی متعین کردہ اقسام کو پیش نظر رکھتے ہوئے۔ علامہ کے تشبیہاتی نظام کا جائزہ لیا جاتا ہے:۔

(ا) طرفینِ تشبیہ (مشبہ و مشبہ بہٖ):

تشبیہ میں اس کے دو بنیادی ارکان مشبہ یا "مانندہ" (۵۸) اور مشبہ بہ یا "مانستہ" (۵۹) یعنی طرفین تشبیہ اکثر اوقات ایک ہی مقام پر ساتھ ساتھ دیکھے جاتے ہیں اور محققینِ فن انھیں تشبیہ کے لیے لازمی گردانتے ہیں۔ مولوی نجم الغنی نے طرفینِ تشبیہ کی فنی حیثیت پر یوں روشنی ڈالی ہے:

طرفینِ تشبیہ دو چیزیں ہیں، ایک مشبہ، وہ جس کو تشبیہ دی جائے، دوسرے مشبہ بہ، وہ ہے جس سے کسی چیز کو تشبیہ دیں اور مشبہ سے اس صفت میں زیادہ ہو جس کی وجہ سے تشبیہ دی جائے اور یہ زیادتی خواہ از روئے حقیقت کے ہو خواہ از روئے ادعا کے اور اگر ایسا نہ ہو بلکہ وہ صفت دونوں میں برابر ہو تو تشبیہ صحیح نہ ہوگی کیونکہ تشبیہ میں ایک کی زیادتی اور ایک کے نقصان کا مقصد ہوتا ہے اور جہاں دونوں کی مساوات کا مقصد ہو تو اس کو تشابہ کہتے ہیں، یعنی یہ اس کے مشابہ ہے ـــــ پس جہاں وجہ شبہ میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کا برابر ہونا مقصود ہو اور یہ مقصود نہ ہو کہ ایک زاید اور دوسرا ناقص ہے، عام ہے اس سے کہ زیادتی اور کمی پائی جائے یا نہ پائی جائے، تو بہتر ہے کہ وہاں تشبیہ کو ترک کر دیں، کیونکہ تشبیہ میں ایک کی زیادتی اور ایک کا نقصان مقصود ہوتا ہے ـــــ (۶۰)

علمائے فن اس امر پر متفق اللسان ہیں کہ طرفینِ تشبیہ حسی اور عقلی دو اقسام پر مشتمل ہیں، جن میں حسّی یا خیالی (۶۱) وہ ہیں جن کا ادراک حواس خمسۂ ظاہری یعنی، بصر، سمع، شم، ذوق، اور لمس کی حسیات سے کیا جاتا ہے جبکہ طرفین تشبیہ عقلی یا وہمی یا وجدانی (۶۲) وہ ہیں جو حواسِ ظاہرہ سے معلوم نہیں ہو پاتے بلکہ ان کے لیے عقلی وسایل یا وہم کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ سجاد مرزا بیگ دہلوی نے تسہیل البلاغت میں اس تقسیم کی بڑے مؤثر انداز میں نشاندہی کی ہے۔ تاہم وہ وہمی کو بھی حسی خیال کرتے ہیں اور اس کی توجیہ بھی پیش کرتے ہیں۔ ان کے مطابق:

جوفنی اسقام رکھتی ہیں۔ ذیل میں تشبیہ کے مختلف ارکان کے فنی تقاضوں اور اس کی متعین کردہ اقسام کو پیش نظر رکھتے ہوئے ۔علامہ کے تشبیہاتی نظام کا جائزہ لیا جاتا ہے:۔

(۱) طرفینِ تشبیہ (مشبہ و مشبہ بہٖ):

تشبیہ میں اس کے دو بنیادی ارکان مشبہ یا ''مانندہ'' (۵۸) اور مشبہ بہ یا ''مانستہ'' (۵۹) یعنی طرفین تشبیہ اکثر اوقات ایک ہی مقام پر ساتھ ساتھ دیکھے جاتے ہیں اور محققینِ فن انھیں تشبیہ کے لیے لازمی گردانتے ہیں۔ مولوی نجم الغنی نے طرفینِ تشبیہ کی فنی حیثیت پر یوں روشنی ڈالی ہے:

طرفینِ تشبیہ دو چیزیں ہیں، ایک مشبہ، وہ جس کو تشبیہ دی جائے، دوسرے مشبہ بہ، وہ ہے جس سے کسی چیز کو تشبیہ دیں اور مشبہ سے اس صفت میں زیادہ ہو جس کی وجہ سے تشبیہ دی جائے اور یہ زیادتی خواہ ازروئے حقیقت کے ہو خواہ ازروئے ادعا کے اور اگر ایسا نہ ہو بلکہ وہ صفت دونوں میں برابر ہو تو تشبیہ صحیح نہ ہوگی کیونکہ تشبیہ میں ایک کی زیادتی اور ایک کے نقصان کا مقصد ہوتا ہے اور جہاں دونوں کی مساوات کا مقصد ہو تو اس کو تشابہ کہتے ہیں، یعنی یہ اس کے مشابہ ہے ـــــ پس جہاں وجہ شبہ میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کا برابر ہونا مقصود ہو اور یہ مقصود نہ ہو کہ ایک زاید اور دوسرا ناقص ہے، عام ہے اس سے کہ زیادتی اور کمی پائی جائے یا نہ پائی جائے، تو بہتر ہے کہ وہاں تشبیہ کو ترک کردیں، کیونکہ تشبیہ میں ایک کی زیادتی اور ایک کا نقصان مقصود ہوتا ہے ـــــ (۶۰)

علمائے فن اس امر پر متفق اللسان ہیں کہ طرفینِ تشبیہ حسی اور عقلی دو اقسام پر مشتمل ہیں، جن میں حسی یا خیالی (۶۱) وہ ہیں جن کا ادراک حواس خمسۂ ظاہری یعنی، بصر، سمع، شم، ذوق، اور لمس کی حسیات سے کیا جاتا ہے جبکہ طرفین تشبیہ عقلی یا وہمی یا وجدانی (۶۲) وہ ہیں جو حواسِ ظاہرہ سے معلوم نہیں ہو پاتے بلکہ ان کے لیے عقلی وسایل یا وہم کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ سجاد مرزا بیگ دہلوی نے **تسہیل البلاغت** میں اس تقسیم کی بڑے مؤثر انداز میں نشاندہی کی ہے۔ تاہم وہ وہمی کو بھی حسی خیال کرتے ہیں اور اس کی توجیہہ بھی پیش کرتے ہیں۔ ان کے مطابق:

عالم موجودات میں جس قدر چیزیں ہیں، وہ حواس خمسۂ ظاہری یعنی قوتِ باصرہ، سامعہ، شامہ، ذائقہ اور لامسہ سے محسوس ہوتی ہیں۔ یہ پانچوں قوتیں حواس خمسۂ ظاہری کہلاتی ہیں۔ اس سبب سے ارکان تشبیہ (۶۳) یعنی مشبہ اور مشبہ بہ بھی جب ایسے ہوں کہ وہ یا ان کا مادہ حواس خمسۂ ظاہری کے ذریعے سے معلوم ہو سکے تو ان کو حسی کہتے ہیں ...... لیکن بہت سی چیزیں خصوصاً غیر مادی اشیا ایسی ہیں کہ وہ حواسِ ظاہری سے معلوم نہیں ہو سکتیں ...... لیکن اطرافِ تشبیہ بن سکتی ہیں، ان کو عقلی کہتے ہیں۔ (اسی طرح) جب ایسی چیزوں سے جو قوتِ واہمہ کی اختراع ہیں، مشبہ اور مشبہ بہ بنائے جائیں تو وہ وہمی کہلائیں گے ...... وہمی کو بھی حسی ہی سمجھنا چاہیے کیونکہ وہم کا مادہ محسوسات کے دائرے سے خارج نہیں ہو سکتا ...... اب رہی وجدانیات یا تاثرات ...... جن کا ادراک صرف نفس کر سکتا ہے اور بیان میں نہیں آسکتیں یا تمام اسماالصفات ...... سب غیر حسی اور علمائے بلاغت کی اصطلاح کے موافق عقلی ہیں، اس طرح مشبہ اور مشبہ بہ کی صرف دو صورتیں رہ جاتی ہیں، حسی اور عقلی ...... (یوں) حسی

اور عقلی کے لحاظ سے اطرافِ تشبیہ کی چار قسمیں ہوئیں:

۱) مشبہ اور مشبہ بہ دونوں حسی

۲) مشبہ اور مشبہ بہ دونوں عقلی

۳) مشبہ حسی اور مشبہ بہ عقلی

۴) مشبہ عقلی اور مشبہ بہ حسی

حسی تشبیہات زیادہ پر اثر ہوتی ہیں کیونکہ ان کا تصور ذہن میں جلد آ جاتا ہے اور مشبہ کی صورت آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔(۶۴)

اقبالؔ نے اجزائے تشبیہ، مشبہ اور مشبہ بہ یعنی طرفینِ تشبیہ کو تمام تر فنی تقاضوں کے ساتھ برتا ہے۔ ان کے ہاں یہ اکثر اوقات ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں اور وہ کلام میں ان کی موجودگی کو لازمۂ شعر سمجھتے ہوئے انھیں اس طور پر لاتے ہیں کہ مشبہ اور مشبہ بہ میں سے ایک میں کسی وصف کی زیادتی یا کمی کے باعث کلی مساوات یا 'تشابہ' کی صورت پیدا نہیں ہو پاتی بلکہ اس کے برعکس خفیف سے اختلاف کے ساتھ عمدہ تشبیہ تخلیق ہوتی ہے۔ یہ علامہ کی امتیازی خصوصیت ہے کہ ان کی تشبیہیں حسی اوصاف زیادہ رکھتی ہیں اور پانچوں حسیات کو متحسس کرنے میں بے مثل ہیں، جیسے:

تشبیہ شامہ:

مطمئن ہے تو پریشاں مثلِ بو رہتا ہوں میں زخمیِ شمشیرِ ذوقِ جستجو رہتا ہوں میں

(ب د، ۲۴)

تشبیہ سامعہ:

میری نوا میں نہیں ہے ادائے محبوبی کہ بانگِ صورِ سرافیل، دلنواز نہیں

(ب ج، ۳۸)

تشبیہ لامسہ:

گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دُھل گئے ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں

(//، ۱۱۱)

تشبیہ باصرہ:

ارتباطِ حرف و معنی اختلاطِ جان و تن جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر میں ہے

(ض ک، ۵۵)

تشبیہ ذائقہ:

میں تو اس بارِ امانت کو اٹھاتا سرِ دوش کامِ درویش میں ہر تلخ ہے مانندِ نبات
(اح،۴۸)

ان اشعار میں شاعر کا خوشبو کے مانند پریشان رہنا حسِ شامہ، نوا کو صورِ اسرافیل کہنا حسِ سامعہ، ریگِ نواحِ کاظمہ کا مثلِ پرنیاں نرمی ونعومت کی حامل ہونا حسِ لامسہ، حرف ومعنی کا جان وتن اور اخگر کے مانند اپنی خاکستر میں قباپوش ہونا حسِ باصرہ، اور درویش کی ہر کچی و کھری مگر تلخ بات کو مانندِ نبات قرار دینا حسِ ذائقہ کو بھرپور طور پر متاثر کرتا ہے اور یہ تمام اشعار سراسر حسیاتی شاعری (Sensuous Poetry) کا درجہ اختیار کیے ہوئے ہیں۔

اطرافِ تشبیہ یا طرفینِ تشبیہ کی مختلف صورتیں بھی شعرِ اقبال میں بڑی روانی کے ساتھ نمود کرتی ہیں۔ وہ حسی وعقلی دونوں طرح کی تشبیہوں سے اپنی شاعری میں رعنائی پیدا کر دیتے ہیں۔ ان کے ہاں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں بیک وقت حسی اور عقلی یا وہمی بھی ہیں اور یہ بھی ہوا ہے کہ ان میں سے ایک حسی اور دوسرا عقلی ہو۔ اس طرح انھوں نے طرفینِ تشبیہ کی متذکرہ چاروں صورتیں بہ تمام وکمال برتنے کی بھرپور کاوش کی ہے۔ اس سلسلے میں ان کا امتیازِ خاص یہی ہے کہ پہلی نظر ڈالنے پر اس فنی کرشمہ کاری کا احساس تک نہیں ہوتا بلکہ بغور دیکھنے پر ہی پتا چلتا ہے کہ شاعر نے بیان کا جادو جگایا ہے۔ اس سلسلے میں طرفینِ تشبیہ کی اوّل صورت یعنی مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کا حسی ہونا تو اکثر اوقات اوراقِ کلامِ اقبال میں نظر آتی ہے۔ ایسے شعر پارے کُلی طور پر حسیات کو متاثر کرتے ہیں اور پڑھنے والا جاگتے احساسات کے ساتھ شعر کا لطف اٹھاتا ہے۔ مثلاً:

عجیب خیمہ ہے کہسار کے نہالوں کا یہیں قیام ہو وادی میں پھرنے والوں کا
(ب د،۹۱)

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مئے حیات کہنہ ہے بزمِ کائنات تازہ ہیں میرے واردات
(ب ج،۱۱۲)

مثالِ ماہ چمکتا تھا جس کا داغِ سجود خرید لی ہے فرنگی نے وہ مسلمانی
(ض ک،۳۲)

'شاہ' ہے برطانوی مندر میں اک مٹی کا بت جس کو کر سکتے ہیں جب چاہیں پجاری پاش پاش
(اح،۲۲)

ان اشعار میں ''نہال''، ''مئے حیات''، ''داغِ سجود'' اور ''شاہ'' مشبہ حسّی ہیں جبکہ ''خیمہ''، ''زہر''، ''ماہ'' اور ''مٹی کا بت'' مشبہ بہ حسّی ہیں، جن کا ادراک حواسِ خمسۂ ظاہری سے بخوبی ہوتا ہے اور طرفینِ تشبیہ دونوں حسّی ہونے کے باعث علّامہ کے ان اشعار کا شمار مشبہ اور

مشبہ بہ کی پہلی صورت میں ہوتا ہے۔

طرفینِ تشبیہ کی دوسری صورت وہ ہے جس کے تحت شاعر مشبہ اور مشبہ بہ دونوں ہی عقلی لے کر آتا ہے۔ یاد رہے کہ عقلی طرفینِ تشبیہ وہ ہیں جن کا ادراک حواس خمسہ کے بجائے عقلی یا وہم سے ہوتا ہے۔ اقبالؔ کے کلام میں اس کا اہتمام بھی ملتا ہے اور ایسے اشعار ان کے کلیدی تصورات و نظریات کی پیش کش میں خصوصیت کے ساتھ معاون ٹھہرے ہیں۔ چند شعر دیکھیے :

کہتے تھے کہ پنہاں ہے تصوف میں شریعت — جس طرح کہ الفاظ میں مضمر ہوں معانی
(ب د، ۵۹)

علم میں بھی سرور ہے لیکن — یہ وہ جنت ہے جس میں حور نہیں
(ب ج، ۴۳)

فاش یوں کرتا ہے اک چینی حکیم اسرارِ فن — شعر گویا روحِ موسیقی ہے رقص اس کا بدن
(ض ک، ۱۳۳)

موت ہے اک سخت تر، جس کا غلامی ہے نام — مکر و فنِ خواجگی کاش سمجھتا غلام!
(ا ح، ۳۵)

''تصوف میں شریعت کا پنہاں ہونا''، ''علم''، ''شعر'' اور ''غلامی'' مشبہ عقلی اور ''الفاظ میں معانی کا مضمر ہونا''، ''جنت''، ''روحِ موسیقی'' اور ''موت'' مشبہ بہ عقلی ہیں۔ دونوں کا ادراک عقل یا وہم ہی سے ہوسکتا ہے، حواس خمسۂ ظاہری سے ممکن نہیں۔

طرفینِ تشبیہ کی تیسری صورت کے تحت علامہ تشبیہ میں مشبہ حسی، اور مشبہ بہ عقلی لانے کا اہتمام کرتے ہیں۔ اس مقام پر بھی ان کے ہاں معنویت شعوری کاوش پر مقدم رہتی ہے:

وہ نمودِ اخترِ سیماب پا ہنگامِ صبح — یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیل
(ب د، ۲۵۸)

آئینہ روشن ہے اس کا صورتِ رخسارِ حور — گر کے وادی کی چٹانوں میں یہ ہوجاتا ہے چُور
(رر، ۱۵۷)

پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار — اُودے اُودے، نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن
(ب ج، ۳۰)

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار — ارم بن گیا دامنِ کوہسار
(رر، ۱۲۲)

ان اشعار میں ''اخترِ سیماب پا''، ''آئینہ''، ''پھول'' اور ''بہار'' مشبہ حسی ہیں جبکہ ''جبینِ جبرئیل''، ''رخسارِ حور''، ''پریاں'' اور ''ارم'' مشبہ بہ عقلی ہیں۔ اوّل الذکر کا ادراک حواسِ خمسہ سے ممکن اور ثانی الذکر کا ناممکن ہے۔

اسی طرح طرفینِ تشبیہ کی چوتھی صورت کو برتتے ہوئے اقبال اپنی تشبیہات میں مشبہ عقلی اور مشبہ بہ حسی لانے کا التزام کرتے ہیں۔ چنانچہ تشبیہ کا انداز کچھ یوں ہو جاتا ہے:

زندگی ہو میری پروانے کی صورت یا رّب ——— علم کی شمع سے ہو مجھ کو محبت یا رّب
(ب د، ۳۴)

نظر نہیں تو مرے حلقۂ سخن میں نہ بیٹھ ——— کہ نکتہ ہائے خودی ہیں مثالِ تیغِ اصیل
(ب ج، ۶۳)

مثلِ خورشیدِ سحر فکر کی تابانی میں ——— بات میں سادہ و آزادہ معانی میں دقیق
(ض ک، ۱۳۰)

خودی ہے مردہ تو مانندِ کاہ پیشِ نسیم ——— خودی ہے زندہ تو سلطانِ جملہ موجودات
(ا ح، ۲۶)

''زندگی''، ''نکتہ ہائے خودی''، ''تابانیِ فکر'' اور ''مرگِ خودی'' مشبہ عقلی اور ''پروانہ''، ''تیغِ اصیل''، ''خورشیدِ سحر'' اور ''کاہ'' مشبہ بہ حسی ہیں۔ تشبیہ کی اطراف کی یہ صورت تیسری صورت کے برعکس ہے اور اقبال کی نادرہ کاری کا عمدہ اظہار ہے۔ تاہم طرفینِ تشبیہ کی متذکرہ چاروں صورتوں میں ان کے ہاں زیادہ تر پہلی صورت مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کا حسی ہونا مستعمل ہے اور اس میں انھوں نے خوب خوب جدتیں نکالی ہیں۔

گویا طرفین تشبیہ کے سلسلے میں اقبال نے محققین فن کے متعین کردہ اصولوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے بے مثال تشبیہیں تخلیق کی ہیں۔ وہ مشبہ اور مشبہ بہ کو تشبیہ کے لیے لازم گردانتے ہیں اور حسی و عقلی ہر دو طرح کے اطرافِ تشبیہ کو مدنظر رکھ کر ان کی چاروں صورتوں کو برتنے کی بھرپور کاوش کرتے ہیں۔ البتہ ان کی شاعری میں حسی طرفینِ تشبیہ زیادہ مستعمل ملتے ہیں، جس کے باعث ان کی بیشتر تشبیہیں حواس کو متحسس کرنے پر قدرت رکھتی ہیں۔ وہ اس امر کو بھی ملحوظ رکھتے ہیں کہ مشبہ یا مشبہ بہ میں سے ایک، وصف کے اعتبار سے دوسرے پر فائق ہو، تاکہ قدرے اختلاف کے نتیجے میں پُر تاثیر تشبیہ تخلیق پا سکے۔ علامہ کے طرفینِ تشبیہ اس لیے بھی متاثر کن ہیں کہ انھوں نے ہر مقام پر شعوری کاوش سے کہیں زیادہ بے ساختگی و برجستگی کا احساس دلایا ہے۔

(۲) وجہ شبہ :

وجہ شبہ یا وجہ مشبہ (۶۵) یا وجہ تشبیہ (۶۶) یا مانروی (۶۷) وہ مشترک صفت یا معنی ہے، جس میں طرفینِ تشبیہ شریک ہوتے ہیں۔

مولوی نجم الغنی کے مطابق:

وجہ مشابہت وہ معنے ہیں کہ مشبہ اور مشبہ بہ دونوں اس میں شریک ہوں اور وہ معنیٰ مقصود بھی ہوں اور مشبہ اور مشبہ بہ سے بہت خصوصیت رکھتے ہوں۔ اس کو وجہ شبہ بھی کہتے ہیں۔ اگر چہ شیر اور رستم بہت سی باتوں میں شریک ہیں۔ مثلاً حیوانیت اور جسمیت اور وجود اور حدوث دونوں میں پائے جاتے ہیں مگر ان میں سے کوئی شے وجہ شبہ نہیں کیونکہ ان چیزوں کا قصد نہیں کیا جاتا ہے۔ پس وجہ مشابہت کے لیے قصد کا ہونا ضرور ہے۔(۶۸)

سجاد بیگ مرزا لکھتے ہیں:

(وجہ شبہ) وہ ایسا امر مشترک ہے جو مشبہ اور مشبہ بہ دونوں میں پایا جائے۔ تشبیہ کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ تمام اوصاف ذاتیہ جو مشبہ اور مشبہ بہ میں مشترک پائے جاتے ہیں، وجہ شبہ ہوں بلکہ وجہ شبہ صرف وہ امور یا اوصاف ہوں گے جن کا ظاہر کرنا متکلم کا مقصد ہے، اس لیے وجہ شبہ کی صحیح تعریف یہ ہو سکتی ہے کہ مشبہ اور مشبہ بہ کے مشترکہ امور یا اوصاف ذاتیہ میں سے وہ امر یا صفت جس کے اظہار کا قصد کیا جائے...... وجہ شبہ کا اکثر ذکر نہیں کرتے لیکن بعض دفعہ اس کو ظاہر بھی کر دیتے ہیں...... وجہ شبہ اگر حسی ہو تو اطراف تشبیہ کا حسی ہونا ضرور ہے لیکن اگر وجہ شبہ عقلی ہو تو اطراف تشبیہ کے لیے ضروری نہیں کہ وہ عقلی ہوں بلکہ ممکن ہے کہ دو نو حسی ہوں یا دو نو عقلی یا ایک حسی اور ایک عقلی ــــ (۶۹)

اس اعتبار سے وجہ شبہ، تشبیہ کا ایک اہم جزو ہے جس سے شاعر کے تخیل کی بلند پروازی بھی مترشح ہوتی ہے اور اس کے طرزِ فکر کی جدت کا سراغ بھی ملتا ہے۔ ڈاکٹر سیروس شمیسا کے الفاظ میں:

ــــ بحثِ وجہ شبہ مھم ترین بحثِ تشبیہ است چون وجہ شبہ مبین جہان بینی و وسعت تخیل شاعر است و در نقد شعر بر جنای وجہ شبہ است کہ متوجہ نو آوری یا تقلید ھنر مندی شویم۔ ہم چنین در سبک شناسی توجہ بہ وجہ شبہ اہمیتِ بسیار دارد، زیرا تغییر سبک ھا در حقیقت تغییر و تحول در وجہ شبہ ھاست، بہ این معنی کہ در ھر سبک جدیدی بین اشیا و امور تازہ ئی بہ عنوان مشبہ و مشبہ بہ رابطہ ایجادی شود یعنی ھنر مند بین دو چیز تازہ، شباھتی می یابد گاھی بین امور کھنہ، شباھتی نوین کشف می کند۔ بطور کلی می توان گفت کہ تغییر نگرش ھا را باید در وجہ شبہ ھا جست۔ از طرفِ دیگر باید توجہ داشت کی فہم ھر اثر ھنری مخصوصاً شعر در مرحلۂ اوّل درک و فہم وجہ شبہ ھای مطرح در آن است و فہم ھر وجہ شبۂ تازہ، کشف اقلیم ذھنی نوینی است ــــ (۷۰)

اسی حوالے سے میر جلال الدین کزازی لکھتے ہیں:

مانروی (وجہ شبہ) جانِ تشبیہ است۔ آفرینش ھنری در تشبیہ باز بستہ بہ مانروی است۔ پندارِ شاعرانہ در مانروی آشکاری گردد۔ اگر مانروی پنداری نو آئین و شگفت و پرورده باشد تشبیہ ارزشِ ھنری بسیار خواہد داشت؛ وارونہ آن، اگر مانروی فرسودہ و بی فروغ باشد، تشبیہ ارزش زیبا شناختی نمی تواند داشت۔ مانروی است کہ سرنوشت تشبیہ را، از دید ھنری، رقم می زند۔ برای گشودن راز تشبیہ می باید مانروی را در آن باز یافت و باز نمود۔ از این روی، مانروی را می توان، بنیادی ترین پایہ تشبیہ شمرد کہ مانستہ (مشبہ بہ) نشانہ آشکارو نمونہ برترین آن است۔(۷۱)

گویا طرفینِ تشبیہ میں وجہ شبہ کا خصوصیت کے ساتھ مشترک ہونا نہایت ضروری ہے اور ایک اعلیٰ درجے کا شاعر اس عنصر کو مطلوب و

مقصود ٹھہراتا بھی ہے۔ البتہ اس کے لیے یہ بات بہت اہم ہے کہ اس کی پیش کردہ ''وجہ شبہ میں سیاق وسباق، ترتیب الفاظ، نشست تراکیب اور مصرعوں کے تیور بتا رہے ہوں کہ بہت سی مشہور وجہوں میں سے کون سی وجہ مطلوبِ فن کار ہے۔ یہاں فن کار دھوکا کھائے گا تو کبھی ابلاغ کی منزل تو کجا ایما اور اشارے کے نشان تک بھی نہ پہنچے گا۔'' (۷۲) کبھی کبھی وجہ شبہ کو تضاد سے بھی حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور اس مقصد کے لیے شاعر دو ضدوں کو باہم تشبیہ دے کر، ان کے متضاد مشترک معنوں کو وجہ شبہ اعتبار کر لیتے ہیں۔ صاحب بحر الفصاحت کا خیال ہے کہ ایسے مواقع پر شاعر ''ضدیت کو بمنزلے تناسب کے سمجھتے ہیں اور اس قسم کی تشبیہ سے غرض دل لگی یا خوش طبعی یا تمسخر اور استہزا ہوتا ہے۔'' (۷۳)

علمائے بلاغت نے وجہ شبہ کی مختلف انواع بھی متعین کی ہیں اور متفقہ طور پر دو حوالوں سے اسے تقسیم کیا ہے۔ پہلی تقسیم کے تحت وجہ شبہ کو حقیقی، تحقیقی (۷۴) یا راستین (۷۵)، اضافی اور اعتباری یا تخیلی و پنداریں (۷۶) میں رکھا جاتا ہے، جس میں حقیقی سے مراد وہ وجہ شبہ ہے جو مشبہ اور مشبہ بہ میں حقیقی طور پر پائی جاتی ہے۔ اضافی وہ صفت وجہ شبہ ہے جو کسی ذات میں مقرر نہیں ہوتی بلکہ اس سے متعلق ہوتی ہے جبکہ اعتباری وہ صفت ہے جو واقعہ میں وجود نہیں رکھتی بلکہ قوتِ واہمہ نے اسے فرض کر رکھا ہوتا ہے۔ دوسری تقسیم کے تحت وجہ شبہ کو مفرد یا واحد (۷۷) یا مانروی یگانہ (۷۸)، مرکب یا مانروی چونان یگانہ یا آمیغی (۷۹) اور وجہ شبہ متعدد یا مانروی چندگانہ (۸۰) میں منقسم کیا جاتا ہے۔ اگر وجہ شبہ صرف ایک صفت ہو تو مفرد ہے اور اگر کئی اوصاف اس طرح ملا کر وجہ شبہ قرار دیے جائیں کہ ان سے ایک مجموعی ہیئت تصور کی جا سکے تو مرکب ہے۔ جبکہ وجہ شبہ متعدد یہ ہے کہ وہ اوصاف جو وجہ شبہ بن سکتے ہوں متعدد ہونے کے باوجود ان سے ایک مجموعی ہیئت حاصل نہ ہو بلکہ ان اوصاف میں سے ہر ایک صفت الگ الگ وجہ شبہ ہو۔ اس ضمن میں وجہ شبہ مرکب اور متعدد کے فرق کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ وجہ شبہ مفرد، مرکب اور متعدد کو حسی و عقلی اعتبار سے سولہ اقسام میں بیان کیا جاتا ہے۔ (۸۱) جن کی وساطت سے اُردو شعرا نے مشاقیِ سخن کا بھرپور اظہار کیا ہے تاہم یہ صورتیں اس قدر پیچیدہ ہیں کہ کسی ایک شاعر کے ہاں ان کا بہ تمام و کمال نظر آنا نایاب ہے۔

طرفینِ تشبیہ کی طرح اقبال کے وجہ شبہ بھی لائق مطالعہ ہیں اور متذکرہ شعری معیارات پر پورے بھی اُترتے ہیں۔ ان کے ہاں وجہ شبہ سرتا سر ندرت و جدت سے عبارت ہیں۔ وہ مشبہ اور مشبہ بہ کو کسی ایک خصوصیت یا معنی کے تحت لانے کے لیے بھرپور تخلیقی صلاحیتیں صرف کرتے ہیں اور اپنے کسی متعین کردہ اغراض و مقاصد کے لیے بعض چیزوں کی متنوع خصوصیات میں سے کچھ کو مشابہت کے لیے مستعار لے لیتے ہیں۔ تشبیہ کے اس اہم جزو کی بُنت و تعمیر میں اقبال کی بے پایاں تخیلی استعداد کے ساتھ ساتھ ان کی اعلیٰ قوتِ مشاہدہ بھی معاون ٹھہرتی ہے۔ جبھی تو ان کے وجہ شبہ جدت و ندرت اور تخئیلی خصوصیات سے عبارت ہونے کے ساتھ ساتھ زندگی سے قریب تر بھی محسوس ہوتے ہیں۔ یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ اقبال کے ہاں وجہ شبہ، عملِ تشبیہ کی جان ہے اور اس محسنۂ شعری پر ان کی کامل گرفت کا منہ بولتا ثبوت بھی ہے۔ علامہ نے اپنے تشبیہی نظام میں وجہ شبہ کے لیے سازگار اور موثر سیاق وسباق کی تشکیل کی ہے اور تراکیب کے دروبست اور مصرعوں کی بنت میں ایسی مشاقی دکھائی ہے کہ ذہن مطلوب وجہ شبہ تک بہ آسانی رسائی کرتا ہے۔ یوں تشبیہ کو بطور وسیلۂ شعری برتتے ہوئے مکمل ابلاغ بھی ہو جاتا ہے اور شعر میں تمام تر تشبیہی قرینے بھرپور طور پر عیاں ہو جاتے ہیں۔ بسا اوقات اقبال طنز و استہزا کی خاطر دو اضداد

کو باہم تشبیہ دے کران کے متضاد مشترک معنوں کو بھی باہم وجہ شبہ کے طور پر لا کر اپنے کلام کی شعریت و معنویت دوچند کر دیتے ہیں۔ جہاں تک وجہ شبہ کی اقسام کا تعلق ہے، علامہ کے کلام میں ان کی روانی و جودت بھی متاثر کن ہے۔ محققین بلاغت کی متعین کردہ متذکرہ اقسام کی اوّل الذکر صورت میں ان کے ہاں وجہ شبہ حقیقی، وجہ شبہ اضافی اور وجہ شبہ اعتباری میں بڑی جدت اور تازگی نظر آتی ہے۔ جیسے:

(ا) وجہ شبہ حقیقی:

تیرے احساں کا نسیمِ صبح کو اقرار تھا　　　باغ تیرے دم سے گویا طبلۂ عطار تھا
(ب د، ۵۱)

کسے خبر ہے کہ ہنگامۂ نشور ہے کیا　　　تری نگاہ کی گردش ہے میری رستا خیز
(ب ج، ۱۶)

پہلے شعر میں وجہ شبہ حقیقی ''حسی'' ہے اور طرفینِ تشبیہ بھی حسی ہیں۔ ''باغ'' مشبہ اور ''طبلۂ عطار'' مشبہ بہ ہے جبکہ وجہ شبہ حقیقی و حسی ''خوشبو'' ہے۔ دوسرے شعر میں وجہ شبہ حقیقی ''عقلی'' ہے اور طرفینِ تشبیہ بھی عقلی ہی لائے گئے ہیں۔ یہاں ''نگاہ کی گردش'' مشبہ عقلی، ''رستاخیز'' مشبہ بہ عقلی اور قیامت یا ہلچل برپا کر دینے کی صلاحیت، وجہ شبہ عقلی ہے۔ گویا وجہ شبہ حسی و عقلی دونوں ہی شعر اقبال میں نمود کرتی ہیں۔

(ب) وجہ شبہ اضافی:

مرے سخن سے دلوں کی ہیں کھیتیاں سر سبز　　　جہاں میں ہوں میں مثالِ سحابِ دریا پاش
(ب د، ۲۳۹)

یہاں ''سخن'' مشبہ اور ''سحابِ دریا پاش'' مشبہ بہ ہے جبکہ وجہ شبہ اضافی، سخنوری کے ذریعے دلوں کی کھیتیاں سرسبز کرنا ہے جو ایک اضافی خوبی یا وصف ہے۔

(ج) وجہ شبہ اعتباری:

یہ موجِ نفس کیا ہے؟ تلوار ہے　　　خودی کیا ہے؟ تلوار کی دھار ہے
(ب د، ۱۲۷)

مشبہ ''موجِ نفس'' اور ''خودی''، مشبہ بہ ''تلوار'' اور ''تلوار کی دھار'' ہیں جبکہ طرفینِ تشبیہ میں وجہ شبہ حقیقی نہیں بلکہ فرضی یا اعتباری ہے۔

علامہ کی تشبیہوں کو مؤخر الذکر تقسیم یعنی مفرد، مرکب اور متعدد وجہ شبہ کی حسی و عقلی صورتوں کے لحاظ سے دیکھیں تو بھی ان کے ہاں

ہر مقام پر دلنشینی و ندرت نظر آتی ہے اور یہاں بھی انھوں نے فنی کرشمہ کاری کا بطریق احسن اظہار کیا ہے۔ وجہ شبہ کی یہ تینوں اشکال تمام تر شعری نزاکتوں کے ساتھ پیوندِ شعر ہوئی ہیں اور ان سے اقبالؔ کی تشبیہ کے فن سے دلچسپی کا بھی بخوبی اظہار ہوتا ہے۔ شعر اقبالؔ میں وجہ شبہ مفرد، مرکب اور متعدد کی حسی و عقلی صورتوں کا اندازہ کرنے کے لیے ان پر فرداً فرداً روشنی ڈالی جاتی ہے:۔

(ا) وجہ شبہ مفرد :

کلام اقبالؔ میں وجہ شبہ مفرد کثرت سے ہے اور انھوں نے اس سلسلے میں خوب ندرت دکھائی ہے۔ وجہ شبہ مفرد کی تمام تر حسی و عقلی صورتیں یہاں موجود ہیں اور انھوں نے اس سلسلے میں وجہ شبہ واحد حسی (جس میں مشبہ اور مشبہ بہ بھی حسی ہوں)، وجہ شبہ واحد عقلی (جس میں مشبہ اور مشبہ بہ حسی ہوں)، وجہ شبہ واحد عقلی (جس میں مشبہ اور مشبہ بہ عقلی ہوں)، وجہ شبہ واحد عقلی (جس میں مشبہ حسی ہو اور مشبہ بہ عقلی) اور وجہ شبہ واحد عقلی (جس میں مشبہ عقلی ہو اور مشبہ بہ حسی) سے بڑے قرینے اور خوش سلیقگی سے فایدہ اُٹھایا ہے، جیسے:

ہوگیا مانندِ آب ارزاں مسلماں کا لہو　　مضطرب ہے تو کہ تیرا دل نہیں دانائے راز
(ب د، ۲۶۴)

مشبہ حسی: لہو، مشبہ بہ حسی: آب، وجہ شبہ واحد عقلی: ارزانی۔

آہ اُمید محبت کی بر آئی نہ کبھی　　چوٹ مضراب کی اس ساز نے کھائی نہ کبھی
(ب د، ۱۲۵)

مشبہ عقلی: محبت، مشبہ بہ حسی: ساز، وجہ شبہ واحد عقلی: چوٹ کھانا۔

زمستانی ہوا میں گرچہ تھی شمشیر کی تیزی　　نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدابِ سحر خیزی
(ب ج، ۴۰)

مشبہ حسی: زمستانی ہوا، مشبہ بہ حسی، شمشیر کی تیزی، وجہ شبہ واحد حسی: تیزی یا کاٹ جو حسِ لامسہ کی رہینِ منت ہے۔

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار　　ارم بن گیا دامنِ کوہسار
(ب ج، ۱۲۲)

مشبہ حسی: دامنِ کوہسار، مشبہ بہ عقلی: ارم، وجہ شبہ واحد عقلی: خوبصورتی۔

وہ شعر کہ پیغامِ حیاتِ ابدی ہے　　یا نغمۂ جبریل ہے یا صورِ اسرافیل
(ب ج، ۱۳۲)

مشبہ عقلی: شعر، مشبہ بہ عقلی: نغمۂ جبریل وصورِ اسرافیل، وجہ شبہ واحد عقلی: اثر و تاثیر۔

(ب) وجہ شبہ مرکب:

اقبالؔ وجہ شبہ کی منفرد صورت یعنی وجہ شبہ مرکب برتنے میں بھی ممتاز ہیں۔ وہ بڑی خوش اسلوبی سے شعر میں ایک سے زاید اوصاف لا کر اس طرح وجہ شبہ قرار دیتے ہیں کہ ان سے ایک مجموعی ہیئت حاصل ہو جاتی ہے۔ وہ وجہ شبہ مرکب حسی کا استعمال زیادہ کرتے ہیں اور ایسی تشبیہ میں مشبہ اور مشبہ بہ کبھی حسی ہوتے ہیں اور کبھی عقلی مثلاً اس ضمن میں علامہ کا اندازِ تشبیہ ملاحظہ ہو:

تکمہ کوئی گرا ہے مہتاب کی قبا کا ذرّہ ہے یا نمایاں سورج کے پیرہن میں

(ب د، ۸۴)

مشبہ حسی: جگنو، مشبہ بہ حسی: مہتاب کی قبا کا تکمہ (بٹن) اور سورج کے پیرہن کا ذرّہ، وجہ شبہ مرکب حسی: روشنی اور گرنا یا نمایاں ہونا۔

جانبِ منزل رواں ہے نقشِ پا مانندِ موج اور پھر اُفتادہ مثلِ ساحلِ دریا بھی ہے

(ب د، ۱۲۴)

مشبہ حسی: شاعر کی ذات، مشبہ بہ حسی: موج اور ساحلِ دریا، وجہ شبہ مرکب حسی: رواں ہونا اور اُفتادہ ہونا۔

زندگانی ہے مری مثلِ ربابِ خاموش جس کی ہر رنگ کے نغموں سے ہے لبریز آغوش

(ب د، ۱۲۴)

مشبہ عقلی: زندگانی، مشبہ بہ حسی: ربابِ خاموش، وجہ شبہ حسی: خاموش اور نغموں سے لبریز ہونا۔

ہے رگِ گل صبح کے اشکوں سے موتی کی لڑی کوئی سورج کی کرن شبنم میں ہے اُلجھی ہوئی

(ب د، ۱۵۲)

مشبہ حسی: رگ گل کا صبح کے اشکوں یعنی شبنم سے بھیگنا، مشبہ بہ حسی: سورج کی کرن کا شبنم میں الجھا ہوا ہونا، وجہ شبہ مرکب حسی: چمک اور نمی۔

مطلعِ خورشید میں مضمر ہے یوں مضمونِ صبح جیسے خلوت گاہِ مینا میں شرابِ خوشگوار

(ب د، ۱۵۴)

مشبہ حسی: مطلعِ خورشید میں مضمونِ صبح کا مضمر ہونا، مشبہ بہ حسی: خلوت گاہِ مینا میں شرابِ خوشگوار کا دکھائی دینا، وجہ شبہ مرکب حسی: مضمر ہونا اور عیاں ہونا۔

(ج) وجہ شبہ متعدد:

بعض اوقات اقبالؔ وجہ شبہ مرکب کے برخلاف شعر میں متعدد اوصاف سے ایک مجموعی ہیئت حاصل کرنے کے بجائے ہر صفت کے لیے الگ وجہ شبہ لاتے ہیں جس سے ان کے کلام کی خوبصورتی اور رعنائی میں اضافہ ہو جاتا ہے، مثلاً:

کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تو پریشاں — خاموش صورتِ گل، مانندِ بو پریشاں

(ب د، ۱۷۲)

مشبہ: شاعر کی ذات، مشبہ بہ: گل اور بو، وجہ شبہ متعدد: خاموشی اور پریشانی جو متعدد اوصاف ہیں اور مل کر ایک ہیئت نہیں بناتے۔

ہنگامہ آفریں نہیں اس کا خرامِ ناز — مانندِ برق تیز، مثالِ ہوا خموش

(ب د، ۱۷۸)

مشبہ: موٹر، مشبہ بہ: برق اور ہوا، وجہ شبہ متعدد: تیزی اور خاموشی۔

اے حلقۂ درویشاں وہ مردِ خدا کیسا — ہو جس کے گریباں میں ہنگامۂ رستا خیز

جو ذکر کی گرمی سے شعلے کی طرح روشن — جو فکر کی سرعت میں بجلی سے زیادہ تیز

(ب ج، ۲۶)

مشبہ: ذکر کی گرمی اور فکر کی سرعت، مشبہ بہ: شعلہ اور بجلی، وجہ شبہ متعدد: گرمی اور سرعت۔

وجہ شبہ ہی کے سلسلے میں اقبالؔ، طنز و استہزا کے حصول کی خاطر دو اضداد کو باہم تشبیہ دے کر ان کے متضاد معنوں کو بھی باہم وجہ شبہ کے طور پر لاتے ہیں اور اس طریقے سے ان کے کلام کی کاٹ میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ وجہ شبہ سے منسلک اس پہلو کی وساطت سے انھوں نے اپنی شاعری میں تحقیر یا مذمت کے عناصر بڑی روانی کے ساتھ پیدا کیے ہیں، جیسے:

الفاظ و معانی میں تفاوت نہیں لیکن — ملّا کی اذاں اور، مجاہد کی اذاں اور

پرواز ہے دونوں کی اسی ایک فضا میں — کرگس کا جہاں اور ہے شاہیں کا جہاں اور

(ب ج، ۱۵۶)

تری حریف ہے یارب سیاستِ افرنگ — مگر ہیں اس کے پجاری فقط امیر و رئیس!

بنایا ایک ہی ابلیس آگ سے تو نے — بنائے خاک سے اس نے دو صد ہزار ابلیس

(ض ک، ۱۴۲)

اوّل الذکر مثال میں شاعر نے ملّا اور مجاہد کی اذان کے مابین فرق اور تفاوت کو کرگس اور شاہین کی تشبیہات سے نمایاں کر کے ملّا

کی تحقیر کی ہے اور ثانی الذکر میں سیاستِ خدائی اور سیاستِ افرنگ کو ایک دوسرے کے مقابل لاکر دونوں کا فرق یوں ظاہر کیا ہے کہ ابلیسی نظام کی تذلیل کے اسباب پیدا ہو گئے ہیں۔

(۳) حروفِ تشبیہ:

حروفِ تشبیہ یا اداتِ تشبیہ یا ''مانواژ'' (۸۲) بنیادی طور پر عملِ تشبیہ کی نشاندہی کرنے کا وسیلہ یا ذریعہ بنتے ہیں۔ ادات کے لغوی معنی آنے کی ہیں اور اصطلاحِ علمِ بیان میں اس سے مراد ایک چیز کو دوسری کے مشابہ قرار دینے کے لیے بعض الفاظ کا کلام میں در آنا ہے جو اسم، فعل یا حرف ہو سکتے ہیں۔ ان کا ہمیشہ کلام میں آنا بھی ضروری نہیں یعنی یہ کبھی شعر میں آتے ہیں اور کبھی نہیں۔ ''بعض لوگ اداتِ تشبیہ کی غیر موجودگی سے تشبیہ کو استعارہ سمجھ لیتے ہیں۔ حالانکہ صورت یہ ہے کہ تشبیہ کا ضعف یا اس کی قوت، اس کی ندرت و لطافت اور اس کی ایمائی کیفیت اس چیز میں مخفی ہے کہ شاعر نے ارکانِ تشبیہ میں سے کتنے رکن استعمال کیے ہیں۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ تشبیہ میں غرضِ تشبیہ تو اکثر دریافت کرنا پڑتی ہے، بیان کرنا نہیں پڑتی۔ وجہ شبہ کبھی ہوتی ہے کبھی نہیں ہوتی۔ اسی طرح اداتِ تشبیہ کبھی موجود ہوتے ہیں اور کبھی نہیں ہوتے ...... چاروں ارکان میں سے صرف ایک رکن تشبیہ کو مکمل کر دیتا ہے، یعنی اطرافِ تشبیہ اور باقی ارکان بغیر کسی نقصان کے حذف کیے جا سکتے ہیں۔'' (۸۳) چنانچہ اداتِ تشبیہ کی پہلی صورت ان کی موجودگی یا عدم موجودگی سے عبارت ہے اور تشبیہ میں اداتِ تشبیہ کی موجودگی یا عدم موجودگی کے پیشِ نظر انھیں واضح طور پر دو اقسام ''مرسل'' اور ''مؤکد'' میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ اداتِ تشبیہ کے حوالے سے ان اشارات کی تائید محققینِ فن کے ذیل کے مختصر اقتباسات سے بخوبی ہوتی ہے:

اداتِ تشبیہ بہ معنیٔ لفظ کہ بر تشبیہ دلالت کنند، چنانچہ در فارسی لفظ چون و چو و مانندِ آں ہر یکے ازین الفاظ علّت است برائے حصولِ تشبیہ۔ (۸۴)

اگر اداۃِ تشبیہ مذکور باشد آن را تشبیہِ مرسل می گویند ولا تشبیہِ مؤکد خوانند۔ (۸۵)

جس تشبیہ میں اداتِ تشبیہ ہوتے ہیں اس کو مرسل اور جس میں نہیں ہوتے اس کو مؤکد کہتے ہیں اور الفاظِ تشبیہ مستعملۂ اُردو، سا، مانند، جیسا، جوں، چون، نظیر، مقابل، مشابہ، برابر، مثل، گویا، عدیل، برنگ، بسان وغیرہ ہیں۔ (۸۶)

مانواژ واژہ ای است کی بہ یاری آن مانندگی در میانہ دوسوی تشبیہ نشان دادہ می شود۔ مانواژ چندان بہرہ ای در پندار شاعرانہ وزیباشناسی تشبیہ ندارد...... مانواژ در پارسی، واژگانی اند چون: ہمچون، چون، چو، مانند، بسان، بہ کردار و جز آنھا...... اگر مانواژ در سخن آوردہ شدہ باشد، تشبیہ را سادہ (مرسل) می نامند...... و اگر مانواژ را از سخن بستر د، تشبیہ استوار (مؤکد) نامیدہ می شود...... (۸۷)

اداتِ تشبیہ کی دوسری صورت ''اضافتِ تشبیہ'' کے طور پر سامنے آتی ہے جس میں مشبہ بہ کو مشبہ کا مضاف بنا لیتے ہیں یعنی مشبہ بہ کو اضافت کے ساتھ مشبہ سے مربوط کیا جاتا ہے۔ ''اضافتِ تشبیہ'' حرفِ تشبیہ کا کام دیتی ہے اور اس کی موجودگی میں حرفِ تشبیہ کی ضرورت نہیں رہتی۔ زیادہ تر اضافتِ تشبیہ کا استعمال زبانِ فارسی میں نظر آتا ہے، تاہم اُردو شاعری میں فارسی کے اثرات کے تحت بلاغت و جامعیت کے لیے اسے برتنے کا رجحان موجود رہا ہے۔ اضافتِ تشبیہ پر مبنی تشبیہوں میں صرف مشبہ، مشبہ بہ اور اضافتِ تشبیہ ہی سے تشبیہ کی بُنت کی جاتی ہے۔ عموماً اس کی دو صورتیں بتائی جاتی ہیں، پہلی یہ کہ اس میں اضافتِ تشبیہ (یعنی ہمزہ اور زیر) کا اہتمام کیا جائے اور دوسری یہ کہ اس کا اُردو میں (کا، کی، کے، کو وغیرہ کی شکل میں) ترجمہ کر کے اسے جزوِ تشبیہ بنا لیا جائے۔

علامہ کی تشبیہات میں اداتِ تشبیہ کی متذکرہ صورتیں بھی خوش آہنگی کے ساتھ مستعمل ملتی ہیں۔ وہ ایک چیز کو دوسری کے مشابہ قرار دینے کے لیے اسم، فعل یا حرف کو کبھی کلام میں لانے کا اہتمام کرتے ہیں اور کبھی نہیں کرتے۔ اس اعتبار سے ان کی ہاں حرفِ تشبیہ کی دونوں اقسام ''مرسل'' اور ''مؤکد'' موجود ہیں۔ چنانچہ تشبیہ مرسل کے تحت وہ اپنی تشبیہات میں مثل، اک، وار، جس طرح، عین، صورت، یعنی، وہ، جیسے، ایسی، سا، سی، صورت، صفت، مثال، آسا، گویا، یوں، مانند، یونہیں، یا، غیرت، کوئی اور فقط جیسے الفاظ استعمال کرتے ہیں اور نہایت دلپذیر انداز میں اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل کرتے ہیں۔ عموماً حرفِ تشبیہ پڑھنے والے کے لیے تشبیہ کو نہایت سادہ کر دیتا ہے لیکن اقبالؔ کی فکری گہرائی کے پیشِ نظر تشبیہِ مرسل میں بھی ندرت و معنویت قائم رہتی ہے۔ مثلاً:

کام دُنیا میں رہبری ہے مرا   مثلِ خضرِ خجستہ پا ہوں میں
(ب د،۴۱)

پھرا فضاؤں میں کرگس اگرچہ شاہیں وار   شکارِ زندہ کی لذّت سے بے نصیب رہا
(ب ج،۱۶۴)

محکوم کے الہام سے اللہ بچائے   غارت گرِ اقوام ہے وہ صورتِ چنگیز
(ض ک،۵۱)

جس سمت میں چاہے صفتِ سیلِ رواں چل   وادی یہ ہماری ہے، وہ صحرا بھی ہمارا
(ا ح،۱۵)

یہاں ''مثل''، ''وار''، ''صورت'' اور ''صفت'' حروفِ تشبیہ ہیں اور ان کی موجودگی سے ''تشبیہ مرسل'' پیدا ہوئی ہے۔

بعینہٖ ''تشبیہِ مؤکد'' کے تحت وہ حروفِ تشبیہ سے گریز کرتے ہوئے بھی اپنی جودتِ فکر کا بھرپور اظہار کرتے ہیں۔ ایسے مواقع پر اقبالؔ کی تشبیہ کا انداز کچھ یوں ہو جاتا ہے:

سیر کرتا ہوا جس دم لبِ جو آتا ہوں   بالیاں نہر کو گرداب کی پہناتا ہوں
(ب د،۲۸)

تو ہے محیطِ بیکراں میں ہوں ذرا سی آبجو — یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بے کنار کر
(ب ج،۷)

عصرِ حاضر ملک الموت ہے تیرا جس نے — قبض کی روح تری دے کے تجھے فکرِ معاش
(ض ک،۸۳)

چھپے رہیں گے زمانے کی آنکھ سے کب تک — گہر ہیں آبِ وُلر کے تمام یک دانہ
(ا ح،۴۱)

اقبالؔ نے اضافتِ تشبیہ کی دونوں صورتوں کو بھی بڑی مہارت سے برتا ہے۔ اگر چہ وہ حرفِ اضافت کے ذریعے ترکیبی شکل میں بھی اس کا اظہار کرتے ہیں اور ترجمہ کرتے ہوئے بھی اضافتِ تشبیہ کی صورت پیدا کر دیتے ہیں تاہم چونکہ ان کے کلام میں فارسیت زیادہ ہے، لہٰذا زیادہ تر پہلی صورت نظر آتی ہے۔ جیسے:

لاکھ وہ ضبط کرے پر میں ٹپک ہی جاؤں — ساغرِ دیدۂ پُرنم سے چھلک ہی جاؤں
(ب د،۸۶)

فقیرانِ حرم کے ہاتھ اقبالؔ آگیا کیونکر — میسّر میر و سلطاں کو نہیں شاہینِ کافوری
(ب ج،۶۰)

سفر عروسِ قمر کا عماریٔ شب میں — طلوعِ مہر و سکوتِ سپہرِ مینائی
(ض ک،۱۰۴)

اُمید نہ رکھ دولتِ دنیا سے وفا کی — رم اس کی طبیعت میں ہے مانندِ غزالہ
(ا ح،۴۵)

جبکہ کہیں کہیں وہ فارسی تراکیب کا اُردو میں ترجمہ کرتے ہوئے بھی اضافتِ تشبیہ کا رنگ یوں جماتے ہیں:

شگفتہ ہو کے کلی دل کی پھول بن جائے — یہ التجائے مسافر قبول ہو جائے
(ب د،۹۷)

آج بھی اُس دیس میں عام ہے چشمِ غزال — اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دلنشیں
(ب ج،۹۹)

تاثیر میں اکسیر سے بڑھ کر ہے یہ تیزاب — سونے کا ہمالہ ہو تو مٹی کا ہے اک ڈھیر
(ض ک،۱۵۶)

سمجھا لہو کی بوند اگر تُو اسے تو، خیر — دل آدمی کا ہے فقط اک جذبۂ بلند
(ا ح،۳۹)

(۴) غرضِ تشبیہ:

تشبیہ میں غرضِ تشبیہ کی کلیدی اہمیت ہے اور بعض محققین تو اسی کو اصل چیز گردانتے ہیں۔ ''غرضِ تشبیہ وہ ہے کہ تشبیہ ایک چیز کی دوسری چیز سے اس کے واسطے ہو اس لیے کہ اگر غرضِ تشبیہ کچھ نہ ہو تو تشبیہ فعلِ عبث ہوگی۔'' (۸۸) غرضِ تشبیہ شعر میں محذوف ہونے کے باوصف ہر شاعر کے پیشِ نظر تشبیہ دینے کے لیے کچھ اغراض ضرور ہوتی ہیں جن سے اس کے تشبیہی نظام کا سراغ ملتا ہے۔ زیادہ تر غرضِ تشبیہ مشبہ سے متعلق ہوتی ہے تاہم کبھی کبھی شاعر اسے مشبہ بہ سے بھی وابستہ کر دیتا ہے اور دونوں صورتوں میں اس کا مقصد تشبیہ میں قوت پیدا کر کے اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل و تفہیم کرانا ہی ہونا چاہیے۔ بنیادی طور پر غرضِ تشبیہ وہ تصور ہے جس کی خاطر شاعر تشبیہ کا اہتمام کرتا ہے اور اس مقصد کے لیے مشبہ کی رفعت و تحسین، تذلیل و تقبیح، رعب و ہیبت، مبالغہ آمیزی، ندرت و طرفگی، امکان و امتناع، توضیحِ حال اور دلنشینی کے ساتھ ساتھ کبھی کبھار مشبہ بہ کی مشبہ پر اکملیت و افضلیت اور اہمیت بھی ظاہر کی جاتی ہے۔ گویا یہ تشبیہ کا بنیادی جوہر ہے، سیّد عابد علی عابد کے الفاظ ہیں:

> ـــــ اصل چیز تشبیہ میں غرضِ تشبیہ ہے...... غرضِ تشبیہ بہ اتفاقِ انتقادِ مشرق و مغرب معروف سے مجہول کی طرف سفر ہے۔ یہ ایک ذہنی مسافرت ہے جس کے ذریعے پڑھنے والا شاعر کی تشبیہات کے ذریعے ان چیزوں کو جو کا ملاً اس کے علم میں نہ آئی تھیں یا کبھی اس کے علم میں نہ آئی تھیں، معروف چیزوں کے وسیلوں سے پہچان لیتا ہے اور یوں مجہول اس کے لیے معروف، نامعلوم اس کے لیے معلوم اور پیچیدہ اس کے لیے سادہ ہو جاتا ہے۔ اگر ایک یہی غرضِ تشبیہ شاعر اپنے پیشِ نظر رکھے تو اسے اپنے فن کے ارتقا میں بہت بڑی حد تک کامیابی نصیب ہوگی۔ (۸۹)

اقبالؔ کی تشبیہیں اس لیے زیادہ کارگر اور سودمند ہیں کہ وہ غرضِ تشبیہ کی اہمیت سے آگاہ ہیں اور کسی موقعے پر اپنی تشبیہ کو فعلِ عبث نہیں بننے دیتے۔ ان کے ہاں غرضِ تشبیہ اکثر و بیشتر مشبہ کی طرف راجع ہوتی ہے تاہم بعض اوقات وہ اسے مشبہ بہ سے منسوب کر کے بھی نہایت پُر تاثیر بنا دیتے ہیں۔ گویا انھوں نے صحیح معنوں میں اپنی تشبیہات میں غرضِ تشبیہ کی وساطت معروف سے مجہول کی جانب بڑے قرینے سے سفر کیا ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کی تشبیہات کے ذریعے قاری نامعلوم امور کے متعلق معروف وسیلوں سے آگاہی حاصل کرتا ہے۔ یوں مجہول اس کے لیے معروف، نامعلوم اس کے لیے معلوم اور پیچیدہ اس کے لیے نہایت سادہ ہو جاتا ہے۔ ذیل میں اقبالؔ کے ہاں مشبہ اور مشبہ بہ کی طرف راجع ہونے والی اغراضِ تشبیہ کی نشاندہی کی جاتی ہے:

اول، وہ اغراضِ تشبیہ جن کا تعلق مشبہ سے ہے ان میں سرفہرست غرض یہ ہے کہ شاعر تشبیہ دیتے ہوئے مشبہ کی رفعت اور حسن کا اظہار کرے۔ علامہ کے تشبیہی اشعار کے پس منظر میں یہ غرض اکثر و بیشتر موجود ہے۔ جیسے:

دل نہیں شاعر کا، ہے کیفیتوں کی رستخیز　　کیا خبر تجھ کو، درونِ سینہ کیا رکھتا ہوں میں

(ب د، ۱۲۳)

ـــــ

روشن تھیں ستاروں کی طرح ان کی سنانیں　　خیمے تھے کبھی جن کے ترے کوہ و کمر میں

(ب ج، ۱۰۴)

ـــــ

فطرت کا سرودِ ازلی اس کے شب و روز — آہنگ میں یکتا صفتِ سورۂ رحمٰن
(ض ک،۶۰)

میں تو اس بارِ امانت کو اٹھاتا سرِ دوش — کامِ درویش میں ہر تلخ ہے مانندِ نبات
(ا ح،۴۸)

دوم، یہ کہ مشبہ کی تحقیر و تذلیل کا اظہار کیا جائے اور اس طرح وہ سننے والوں کو برا محسوس ہو۔ یہ غرض شعرِ اقبالؔ میں یوں جھلکتی ہے:

اے تارو! نہ پوچھو چمنستانِ جہاں کی — گلشن نہیں اک بستی ہے وہ آہ و فغاں کی
(ب د،۲۱۵)

یہ عالم یہ بت خانۂ چشم و گوش — جہاں زندگی ہے فقط خورد و نوش
خودی کی ہے یہ منزلِ اوّلیں — مسافر یہ تیرا نشیمن نہیں
(ب ج،۱۲۸)

ہوئی ہے ترکِ کلیسا سے حاکمی آزاد — فرنگیوں کی سیاست ہے دیوِ بے زنجیر
(ض ک،۱۵۴)

سوم، یہ کہ مشبہ موجودہ حالت میں اچھا نہ ہو مگر تشبیہ میں غرض یہ ہو کہ مشبہ سننے والوں کو اچھا معلوم ہو:

اپنی اصلیت سے ہو آگاہ اے غافل! کہ تو — قطرہ ہے لیکن مثالِ بحرِ بے پایاں بھی ہے
(ب د،۱۹۳)

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں — کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے
(ب ج،۱۰)

چہارم، یہ کہ شاعر مشبہ کی رعب و ہیبت کا اظہار کرنا چاہتا ہے۔ اقبالؔ اس امر کا بھی اہتمام کرتے ہیں:

توڑ دیتا ہے بتِ ہستی کو ابراہیمِ عشق — ہوش کا دارو ہے گویا مستیِ تسنیمِ عشق
(ب د،۱۱۴)

نظر نہیں تو مرے حلقۂ سخن میں نہ بیٹھ — کہ نکتہ ہائے خودی ہیں مثالِ تیغِ اصیل
(ب ج،۶۳)

خدنگِ سینۂ گردوں ہے اس کا فکرِ بلند — کمند اس کا تخیل ہے مہر و مہ کے لیے
(ض ک،۸۴)

پنجم، یہ کہ تشبیہ سے غرض حصولِ مبالغہ ہو۔ علامہ کے خیالات چونکہ بہت رفیع تھے۔ لہٰذا اس ارفعیت کے پیشِ نظر یہ غرضِ تشبیہ ان کے ہاں خاصی نمایاں ہے، مثلاً:

ہے گراں سیر غمِ راحلہ و زاد سے تُو — کوہ و دریا سے گزر سکتے ہیں مانندِ نسیم
(ب ج، ۶۱)

اے حلقۂ درویشاں! وہ مردِ خدا کیا — ہو جس کے گریباں میں ہنگامۂ رستا خیز
جو ذکر کی گرمی سے شعلے کی طرح روشن — جو فکر کی سرعت میں بجلی سے زیادہ تیز
(ب ج، ۲۷)

وہ بحر ہے آدمی کہ جس کا — ہر قطرہ ہے بحرِ بیکرانہ
(ض ک، ۸۷)

ششم، تشبیہ سے یہ غرض ہوتی ہے کہ بیان کیا جائے کہ مشبہ کا وجود ممکن ہے اور یہ بات وہاں ہوتی ہے جہاں اس کے ممتنع ہونے کا بھی دعویٰ کر سکتے ہیں اور اس صورت میں یہ ہونا چاہیے کہ مشبہ، وجہ شبہ کے ساتھ مشہور اور امکانیت میں مسلّم ہو تا کہ مشبہ کے ممکن ہونے پر دلیل ہو۔ مثلاً اقبالؔ کہتے ہیں:

انجمن میں بھی میسّر رہی خلوت اس کو — شمعِ محفل کی طرح سب سے جُدا سب کا رفیق
(ض ک، ۱۲۹)

شاعر نے دعویٰ کیا ہے کہ مردِ بزرگ، کو انجمن میں بھی خلوت نصیب ہوتی ہے اور یہ دعویٰ بظاہر ممتنع معلوم ہوتا ہے اس لیے کہ یہ محال ہے کہ کسی کو انجمن میں خلوت میسّر ہو لیکن جب اس کو شمع کے ساتھ تشبیہ دی تو یہ امر ممکن ہو گیا یا اس کا امکان پیدا ہو گیا۔

ہفتم، یہ کہ مشبہ کے حال کی توضیح مقصود ہو یا قوت و ضعف و زیادتی اور کمی کے متعلق مشبہ کی مقدار ظاہر کرنا چاہیں۔ ایسی تشبیہوں میں مشبہ بِہ، مشبہ سے زیادہ واضح اور مشہور ہوتا ہے۔ جیسے:

ایک فریاد ہے مانندِ سپند اپنی بساط — اسی ہنگامے سے محفل تہ و بالا کر دیں
(ب د، ۱۳۲)

صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم — کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب
(ب ج، ۱۰۱)

اے کہ ہے زیرِ فلک مثلِ شرر تیری نمود — کون سمجھائے تجھے کیا ہیں مقاماتِ وجود
(ض ک، ۱۱۴)

ہشتم، غرض تشبیہ سے یہ ہو کہ مشبہ کا حال سننے والے کے ذہن نشین ہو جائے اور اس قسم میں زیادہ تر غرضِ تشبیہ تمثیلی انداز میں واقع ہوتی ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ مشبہ بہ، مشبہ سے اکمل اور اشہر ہو تا کہ پڑھنے والے کا ذہن فوراً اس تک رسائی پا سکے۔ مثلاً اقبالؔ لکھتے ہیں:

آہ! مسلم بھی زمانے سے یونہی رخصت ہوا　　　آسماں سے ابرِ آزاری، اٹھا، برسا، گیا
(ب د، ۱۵۲)

صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند　　　کہ بھٹکتے نہ پھریں ظلمتِ شب میں راہی
(ب ج، ۷۶)

نہم، کہ مشبہ کو نادر اور طرفہ ظاہر کرنا مقصود ہو۔ یہ کیفیت وہمی تشبیہات میں عموماً دو طرح پائی جاتی ہے۔ اوّل یہ کہ مشبہ بہ فی نفسہ نادر ہو اور دوم یہ کہ مشبہ بہ فی نفسہ نادر نہ ہو لیکن مشبہ جب ذہن میں آئے تو اس کے ساتھ مشبہ بہ کا تصور کم آتا ہو۔ اقبالؔ کے ہاں دونوں صورتوں، مشبہ بہ کے فی نفسہ نادر ہونے یا نہ ہونے کے حوالے سے شعر دیکھیے:

اٹھی اوّل اوّل گھٹا کالی کالی　　　کوئی حور چوٹی کو کھولے کھڑی تھی
(ب د، ۵۷)

تیری بنا پایدار تیرے ستوں بے شمار　　　شام کے صحرا میں ہو جیسے ہجومِ نخیل
(ب ج، ۹۶)

پہلے شعر میں مشبہ بہ ''حور'' ہے جو چوٹی کھولے کھڑی ہے۔ اور یہ کالی گھٹا چھانے کے لیے نادر مشبہ بہ ہے جبکہ دوسرے شعر میں شام کے صحرا میں ہجومِ نخیل کا ہونا ایک بات ہے لیکن شاعر نے اسے مسجدِ قرطبہ کے قطار اندر قطار ستونوں کے لیے مشبہ بہ بنا کر ندرت و طرفگی پیدا کر دی ہے۔

(ب) وہ اغراضِ تشبیہ جن کا تعلق مشبہ بہ کے ساتھ ہے یا جن میں غرضِ تشبیہ، مشبہ بہ کی طرف راجع ہوتی ہے، دو ہیں۔ جن میں سے پہلی یہ ہے کہ وجہ شبہ جس چیز میں ناقص ہو، اس کو مشبہ بہ بنائیں اور دعویٰ یہ کیا جائے کہ وہ مشبہ بہ، مشبہ سے ناقص نہیں بلکہ کامل ہے۔ محققینِ فن اسے ''تشبیہ مقلوب'' سے بھی موسوم کرتے ہیں، مثلاً اقبالؔ کہتے ہیں:

مطلعِ خورشید میں مضمر ہے یوں مضمونِ صبح　　　جیسے خلوت گاہِ مینا میں شرابِ خوشگوار
(ب د، ۱۵۴)

یہاں مطلعِ خورشید میں مضمونِ صبح کا مضمر ہونا، مشبہ اور خلوت گاہِ مینا میں شرابِ خوش گوار کا ہونا، مشبہ بہ ہے جو اپنی روشنی اور جھلک کے اعتبار سے یقیناً، مشبہ سے کم تر یا ناقص ہے لیکن ادعا یہی پیدا ہوتا ہے کہ برتر یا کامل ہے۔

دوسری صورت یہ ہے کہ جس شے کی شان کا اہتمام منظور ہو، اس کو مشبہ بہ بنائیں اور تشبیہ سے غرض یہی ہوتی ہے کہ مشبہ کے بجائے مشبہ بہ کی شان کا اہتمام کیا جائے، اس کو ''اظہار المطلوب'' کا نام بھی دیا جاتا ہے، جیسے:

شمع کی طرح جئیں بزم گہِ عالم میں   خود جلیں دیدۂ اغیار کو بینا کر دیں

(ب د، ۱۳۲)

مشبہ، فرد کی ذات ہے، جو مشبہ بہ یعنی ''شمع'' سے یقیناً افضل ہے لیکن یہاں شاعر کو مشبہ بہ کی شان کا اہتمام منظور ہے اور وہ اس کی شان یہ متعین کرتا ہے کہ شمع خود جلتی ہے لیکن دوسروں کو بینائی عطا کر دیتی ہے۔

یوں مشبہ اور مشبہ بہ سے وابستہ زیادہ تر اغراض علامہ کے ہاں نظر آ جاتی ہیں اور انھوں نے ترسیلِ مطلب کے لیے غرضِ تشبیہ سے استفادۂ خاص کیا ہے۔ وہ اس کی کلیدی اہمیت سے آگاہ ہیں اور اسی لیے ان کے ہاں تشبیہ فعلِ عبث نہیں بنی بلکہ معنی آفرینی کا مخزن بن گئی ہے۔

۵) اقسامِ تشبیہ:

تشبیہ کی متعین کردہ بیشتر اقسام کلامِ اقبالؔ میں مستعمل ملتی ہیں۔ خاص طور پر حسی و عقلی تشبیہوں کی ملی جلی اشکال (جن کا تذکرہ آغاز میں کیا گیا) تو اس قدر تنوّع کے ساتھ نظر آتی ہیں کہ پڑھنے والا ان کی مشاقیِ فن کی داد دیے بغیر نہیں رہ پاتا۔ اسی طرح وجہ شبہ، اداتِ تشبیہ اور غرضِ تشبیہ سے متعلق بعض اقسام بھی گزشتہ اوراق میں بیان کی گئی ہیں جبکہ ارکانِ تشبیہ سے وابستہ دیگر اقسام ذیل میں بیان کی جاتی ہیں:

۱) تشبیہ مفرد:

وہ تشبیہ جس میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں مفرد حسی یا مفرد عقلی ہوتے ہیں۔ اسے ''تشبیہ یگانہ'' بھی کہا جاتا ہے۔ اقبالؔ کی تشبیہات میں یہ صورت نمایاں ہے، جیسے:

آیا ہے تو جہاں میں مثالِ شرار دیکھ   دم دے نہ جائے ہستیِ ناپایدار دیکھ

(ب د، ۹۸)

یہاں انسان کی زندگی مشبہ مفرد عقلی، شرار مشبہ بہ مفرد حسی ہے۔

۲) تشبیہِ مرکب:

تشبیہ مرکب یا آمیغی (۹۰) یا تشبیہِ تمثیل (۹۱) تشبیہ کی وہ قسم ہے، جس میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں مرکب حسی یا مرکب عقلی ہوتے ہیں۔ علامہ کی ندرت و مہارت کا زیادہ تر اظہار تشبیہِ مرکب کی صورت میں ہوا ہے اور ویسے بھی مرکب تشبیہوں میں شاعر پیچیدہ واردات،

تجربات اور کوائف کو زیادہ مؤثر طور پر پیش کر سکتا ہے۔ بظاہر تشبیہِ مرکب خاصی دقیق محسوس ہوتی ہے مگر اس میں بے حد لطافت پنہاں ہوتی ہے جس کی وساطت سے تخلیق کار اپنے مختلف خیالات اور واردات کو ایک وحدت میں پیش کرتا ہے۔ خصوصاً بیانیہ اصناف میں تو مرکب تشبیہوں سے بڑی رعنائی پیدا ہو جاتی ہے۔ اقبالؔ نے اس قسم کے فنی تقاضوں کو پیشِ نظر رکھ کر بڑی عمدہ تشبیہات تخلیق کی ہیں۔ مثلاً:

جدائی میں رہتی ہوں میں بے قرار   پروتی ہوں ہر روز اشکوں کے ہار

(ب د، ۳۶)

یہاں مشبہ 'اشک' اور مشبہ بہ ''ہار'' دونوں مرکب حسی ہیں۔

۳) تشبیہِ مفصل:

یہ تشبیہ کی وہ قسم ہے جس میں وجہ شبہ کا تشبیہ کے ضمن میں ذکر ہوتا ہے۔ یہ صورت شعرِ اقبالؔ میں کم نظر آتی ہے۔ مثلاً:

گزر جا عقل سے آگے کہ یہ نور   چراغِ راہ ہے منزل نہیں ہے

(ب ج، ۸۴)

مشبہ: ''عقل''، مشبہ بہ ''چراغ راہ'' اور وجہ شبہ: نور۔

۴) تشبیہِ ملفوف:

اس قسم کے تحت شعر میں پہلے کئی مشبہ ایک جگہ لاتے ہیں اور اس کے بعد کئی مشبہ بہ ترتیب کے ساتھ لف ونشر مرتب کی طرح کلام میں ذکر کیے جاتے ہیں۔ اسے ''تشبیہ در پیچیدہ'' (۹۲) بھی کہا جاتا ہے۔ اقبالؔ کہتے ہیں:

بت شکن اُٹھ گئے، باقی جو رہے بت گر ہیں   تھا براہیم پدر اور پسر آزر ہیں

(ب د، ۲۰۰)

پہلے مصرعے میں دو مشبہ ''بت شکن'' اور ''بت گر'' ہیں اور دوسرے میں 'براہیم'' اور ''آزر'' دو مشبہ بہ ہیں۔

۵) تشبیہِ مفروق:

اس قسم کو ''تشبیہ جدا'' (۹۳) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے اور شاعر اس کے تحت کوشش کرتا ہے کہ ایک شعر میں ایک مشبہ اور ایک مشبہ بہ پہلے لائے، اس کے بعد ایک اور مشبہ اور مشبہ بہ اور اسی طرح مزید ___ علامہ اس کا استعمال بھی کرتے ہیں:

تو ہے محیطِ بیکراں میں ہوں ذرا سی آبجو   یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بے کنار کر

(ب ج، ۷)

یہاں پہلے ایک مشبہ ''تو'' اور مشبہ بہ ''محیطِ بیکراں'' لائے گئے ہیں اور پھر ایک اور مشبہ ''میں'' اور مشبہ بہ ''ذرا سی آبجو'' شعر میں

نمود کرتے ہیں۔

۶)تشبیہِ تسویہ:

تشبیہ تسویہ جسے ''تشبیہِ مزدوج'' (۹۴) یا ''تشبیہِ مستوی'' (۹۵) یا ''تشبیہِ یکسان'' (۹۶) بھی کہا جاتا ہے، وہ قسم ہے جس میں شاعر تشبیہ میں کئی مشبہ اور ایک مشبہ بہ لاتا ہے۔ اقبالؔ اس کا اہتمام اکثر کرتے ہیں اور اس کی وساطت سے زور اور دلالت پیدا کرنا چاہتے ہیں، جیسے:

زلزلے ہیں، بجلیاں ہیں، قحط ہیں، آلام ہیں   کیسی کیسی دخترانِ مادرِ ایام ہیں

(ب د، ۲۳۰)

زلزلے، بجلیاں، قحط ور آلام چار مشبہ ہیں جبکہ ''دخترانِ مادرِ ایام'' ایک مشبہ بہ ہے۔

۷)تشبیہِ جمع:

تشبیہِ جمع کے تحت اقبالؔ شعر میں ایک مشبہ اور کئی مشبہ بہ لاتے ہیں اور یہ قسم ان کے ہاں بہت زیادہ مستعمل ہے۔ وہ اسے ایک شعر میں بھی لاتے ہیں اور بسا اوقات اشعارِ مسلسل میں توضیح کے لیے بھی اس سے استفادہ کرتے ہیں۔ ایک شعر میں اس کی مثال دیکھیے:

زندگانی جس کو کہتے ہیں فراموشی ہے یہ   خواب ہے، غفلت ہے، سرمستی ہے، بے ہوشی ہے یہ

(ب د، ۹۳)

''زندگانی'' ایک مشبہ اور ''خواب''، ''غفلت''، ''سرمستی'' اور ''بے ہوشی'' چار مشبہ بہ ہیں۔

۸)تشبیہِ قریب:

اسے ''مبتذل'' (۹۷) اور ''تشبیہ رنگ باختہ و بیفروغ'' (۹۸) بھی کہا گیا ہے۔ اس میں وجہِ تشبیہ فوراً سمجھ میں آ جاتی ہے یعنی مشبہ سے مشبہ بہ کی طرف خیال بلا تامل اور جلد منتقل ہو جاتا ہے۔ بکثرت استعمال ہونے کے باعث ایسی تشبیہوں میں ندرت یا حسن و خوبی نظر نہیں آتی۔ اقبالؔ اپنے موضوعات کی طرفگی کے پیشِ نظر ایسی تشبیہوں کو بھی دلکشی عطا کر دیتے ہیں، مثلاً:

ہے دوڑتا اشہبِ زمانہ   کھا کھا کے طلب کا تازیانہ

(ب د، ۱۱۹)

''زمانہ'' مشبہ اور ''اشہب'' مشبہ بہ ہے اور وجہ شبہ برق رفتاری ہے جو فوراً سمجھ میں آ جاتی ہے۔

۹)تشبیہِ بعید:

تشبیہ بعید جسے ''تشبیہ غریب'' (۹۹) اور ''تشبیہ دُور و شگفت'' (۱۰۰) کا نام بھی دیا جاتا ہے، تشبیہ کی نادر صورت ہے۔ یہاں وجہ

شبہ کا قدرے تامل سے سمجھ میں آنا حسن اور دلکشی کا باعث بنتا ہے۔ اقبال کے ہاں یہ انداز خاصا نمایاں ہے، جیسے:

جمہور کے ابلیس ہیں اربابِ سیاست　　باقی نہیں اب میری ضرورت تہِ افلاک

(ب ج، ۱۶۲)

یہاں مشبہ ''اربابِ سیاست'' اور مشبہ بہ ''جمہور کے ابلیس'' ہے اور غور کرنے پر ہی معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے اہلِ سیاست کو جمہور کے ابلیس کیونکر کہا ہے۔

۱۰) تشبیہِ مجمل:

اگر تشبیہ میں وجہ شبہ مذکور ہی نہ ہو تو اسے ''تشبیہِ مجمل'' کہتے ہیں۔ علامہ کی تشبیہوں میں یہ صورت بھی پیدا ہوتی ہے، جیسے:

اے دردِ عشق! ہے گوہر آبدار تو　　نامحرموں میں دیکھ نہ ہو آشکار تو

(ب د، ۵۰)

مشبہ ''دردِ عشق'' مشبہ بہ: گہرآبدار اور وجہ شبہ، مذکور نہیں ہے۔

۱۱) تشبیہِ تمثیل:

یہ تشبیہ کی وہ قسم ہے جس میں تشبیہِ مرکب کی طرح وجہ شبہ کئی امور سے حاصل ہوتی ہے لیکن وصف حقیقی کے بجائے اعتباری ہوتا ہے۔ ایسی تشبیہ میں مثال دینے یا توضیح کرنے کا انداز پایا جاتا ہے۔ بعض ناقدین اسے تشبیہِ مرکب ہی کی ذیل میں رکھتے ہیں تاہم اس ضمن میں حقیقی اور اعتباری یا فرضی کا فرق بھی ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ اقبال نے تشبیہ کی اس مقبولِ عام صورت سے استفادہ خاص کیا ہے۔ وہ اس کے فنی طریق کار سے پوری طرح آگاہ ہیں اور اس کے ذریعے حیرت اور استعجاب کے عناصر پیدا کر کے معنی کی دلالتوں کو روشن تر کرتے چلے جاتے ہیں۔ اقبال کی تمثیلی تشبیہات پر مولوی اصغر علی روحی کے تشبیہِ تمثیل کے ضمن میں رقم کیے جانے والے اشارات پورے اترتے دکھائی دیتے ہیں۔ مولانا روحی نے **دبیر عجم** میں لکھا ہے کہ تشبیہِ تمثیل میں وجہ شبہ عقلی ہوتی ہے اور مشبہ بہ کسی مستندات سے وجود میں آتا ہے یا کسی ایسی اصطلاح اور رائج حقیقت پر مبنی ہوتا ہے، جس کی صداقت کو فرضی ہونے کے باوصف سب درست مانتے ہیں۔ (۱۰۱) اقبال کی تشبیہی تمثیلوں میں ایسے اوصاف موجود ہیں اور اس کی وساطت سے انھوں نے عمدہ معنوں کی تفہیم کرائی ہے۔ مثلاً:

یہ کیفیت ہے مری جانِ ناشکیبا کی　　مری مثال ہے طفلِ صغیرِ تنہا کی
اندھیری رات میں کرتا ہے وہ سرود آغاز　　صدا کو اپنی سمجھتا ہے غیر کی آواز
یونہی میں دل کو پیامِ شکیب دیتا ہوں　　شبِ فراق کو گویا فریب دیتا ہوں

(ب د، ۱۳۱)

وجہ شبہ کئی امور سے حاصل ہوئی ہے اور فرضی یا اعتباری ہے۔

۱۲)تشبیہِ غیرِ تمثیل:

تشبیہِ غیرِ تمثیل وہ ہے کہ جس میں مثالی انداز تو ضرور ہوتا ہے مگر اس میں وجہ شبہ چند امور سے حاصل نہیں ہوتی اور نہ ہی وہمی و اعتباری ہوتی ہے بلکہ ایک وجہ ہوتی ہے اور وہ بھی حقیقی۔۔۔اقبالؔ کے ہاں انداز دیکھیے:

وہ بزمِ عیش ہے مہمانِ یک نفس دو نفس　　　چمک رہے ہیں مثالِ ستارہ جس کے ایاغ
(ض ک، ۸۵)

یہاں وجہ شبہ زیادہ امور سے حاصل نہیں ہوئی بلکہ ایک ہے اور حقیقی ہے۔

۱۳)تشبیہ معکوس:

تشبیہ معکوس یا ''تشبیہ عکس'' (۱۰۲) یا ''وارونہ'' (۱۰۳) سے مراد یہ ہے کہ شاعر مشبہ کو مشبہ بہ اور پھر مشبہ بہ کو مشبہ قرار دے۔ مثلاً اقبالؔ تشبیہ معکوس کی صورت میں ''خودی'' کی توصیف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

سبک اس کے ہاتھوں میں سنگِ گراں　　　پہاڑ اس کی ضربوں سے ریگِ رواں
(ب ج، ۱۲۷)

رائی زورِ خودی سے پربت　　　پربت ضعفِ خودی سے رائی
(//، ۵۳)

۱۴)تشبیہ اضمار:

اسے ''تشبیہِ مضمر'' (۱۰۴) یا ''تشبیہ نہاں'' (۱۰۵) بھی کہتے ہیں اور اس کے تحت شاعر اپنے کلام میں اس طرح تشبیہ دیتا ہے کہ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کا مقصود تشبیہ نہیں بلکہ کچھ اور ہے، جبکہ حقیقت میں وہ تشبیہ دیتا ہے۔ تشبیہ کی یہ صورت استعارے سے قریب تر ہوتی ہے۔ اقبالؔ کے ہاں بعض مقامات پر ایسی صورت حال بھی پیدا ہوئی ہے، جیسے:

علم کے دریا سے نکلے غوطہ زن گوہر بدست　　　وائے ناکامی خزف چینِ لبِ ساحل ہوں میں
(ب د، ۱۰۷)

یہاں ظاہری طور پر محسوس نہیں ہوتا کہ شاعر اپنی لاحاصلی کو ساحل پر ٹھیکریاں چننے والے سے تشبیہ دے رہا ہے بلکہ زیادہ تر استعارے ہی کا شائبہ گزرتا ہے۔

۱۵)تشبیہ مطلق:

تشبیہ مطلق یا ''صریح'' یا ''تشبیہ مصرّح'' (۱۰۶) وہ ہے کہ جس میں تشبیہ کے چاروں ارکان موجود ہوں۔ شعر اقبالؔ میں ایسی تشبیہیں متعدد ہیں اور توضیح وتشریح معنی میں ان کا خاص مقام ہے، مثلاً:

پتیاں پھولوں کی گرتی ہیں خزاں میں اس طرح دستِ طفلِ خفتہ سے رنگیں کھلونے جس طرح
(ب د، ۱۵۲)

چاروں ارکان موجود ہیں، یعنی مشبہ: پھولوں کی پتیاں اور خزاں، مشبہ بہ: رنگین کھلونے اور دستِ طفلِ خفتہ، حرف تشبیہ: اس طرح اور جس طرح ___ اور وجہ شبہ: گرنا۔

۱۶)تشبیہ تام:

وہ ہے کہ جس میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کا ذکر ہوتا ہے، مثلاً:

مذہب سے ہم آہنگی افراد ہے باقی دیں زخمہ ہے جمعیتِ ملت ہے اگر ساز
(ب د، ۲۴۵)

مشبہ: دین، مشبہ بہ: زخمہ۔

۱۷) تشبیہ مشروط:

اسے ''تشبیہ شرطی'' یا ''مقید'' (۱۰۷) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے اور اس کے تحت شاعر طرفین تشبیہ میں سے ایک کو مشروط کرتا ہے۔ اقبالؔ نے تشبیہ کی اس قسم سے تاثیر کلام میں اضافہ کیا ہے، جیسے:

شاعرِ دلنواز بھی بات اگر کہے کھری ہوتی ہے اُس کے فیض سے مزرعِ زندگی ہری
(ب د، ۲۳۵)

یہاں مشبہ، شاعرِ دلنواز کا کھری بات کرنا ہے جسے مشروط طور پر مزرعِ زندگی ہری کرنے (مشبہ بہ) کے وصف کا حامل قرار دیا گیا ہے۔

۱۸)تشبیہ کنایہ:

اسے ''تشبیہ کنایت'' (۱۰۸) یا ''تشبیہ مکنی'' (۱۰۹) بھی کہتے ہیں اور اس میں ایک چیز کو دوسری سے کنایۃً اس طرح تشبیہ دیتے ہیں کہ مشبہ اور حرف تشبیہ کا ذکر نہیں ہوتا۔ مثلاً:

زندگی کی رہ میں چل لیکن ذرا بچ بچ کے چل یہ سمجھ لے کوئی مینا خانہ بارِ دوش ہے
(ب د، ۲۷۸)

___

گرچہ ہے دلکشا بہت حسنِ فرنگ کی بہار　　طائرکِ بلند بال! دانہ و دام سے گزر

(ب ج،۲۹)

مشبہ مذکور نہیں جبکہ ''کوئی'' حرفِ تشبیہ ہے اور زندگی کو کنایۃً ''میناخانہ'' قرار دیا ہے جو بارِ دوش ہے اور ذرا سی تیزی یا کج خرامی سے چکنا چور ہو سکتا ہے۔ جبکہ دوسرے شعر میں مشبہ اور حرفِ تشبیہ مذکور نہیں اور مردِ مسلمان کو کنایۃً ''طائرکِ بلند بال'' کہا گیا ہے۔

۱۹)تشبیہ تفضیل:

وہ ہے جس کے تحت ایک شے کو دوسری کے ساتھ تشبیہ دیتے ہیں، پھر اس سے رجوع کر کے مشبہ کو مشبہ بہ پر ترجیح دے دی جاتی ہے۔ اسی نسبت سے اسے ''تشبیہ برتری'' (۱۱۰) بھی کہتے ہیں:

آیا ہے آسماں سے اُڑ کر کوئی ستارہ　　یا جان پڑ گئی ہے مہتاب کی کرن میں

(ب د،۸۴)

پہلے ''جگنو'' کو آسماں سے اُڑ کر آنے والے ستارے سے تشبیہ دی ہے، پھر اس کے بعد اسے مہتاب کی کرن میں جان پڑنے سے تشبیہ دے کر مشبہ بہ 'مہتاب' پر فائق ٹھہرا دیا ہے۔

۲۰)تشبیہ مقبول:

وہ ہے جس کی تشبیہ کی غرض اچھی طرح سے ظاہر ہو اور مشبہ بہ ایسا ہو کہ وجہ شبہ میں وہ مشہور، کامل، مسلم اور معروف ہو، جیسے:

بجھی عشق کی آگ اندھیر ہے　　مسلماں نہیں راکھ کا ڈھیر ہے

(ب ج،۱۲۴)

وجہ شبہ مشہور و مسلّم ہے اور غرض تشبیہ اچھی طرح سے ظاہر ہو رہی ہے۔

۲۱)تشبیہ بلیغ:

اسے ''تشبیہ رسا'' (۱۱۱) بھی کہتے ہیں اور اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر تشبیہ میں وجہ شبہ اور ادات تشبیہ کے ذکر سے گریز کر کے اسے زیادہ بلیغ اور رسا بنا دیتا ہے۔ اقبالؔ نے تشبیہ کی اس برتر صورت کو بڑے قرینے کے ساتھ برتا ہے، جیسے:

حقیقت پہ ہے جامۂ حرف تنگ　　حقیقت ہے آئینہ، گفتار زنگ

(ب ج،۱۲۹)

یہاں ''حقیقت'' اور ''گفتار'' مشبہ اور ''آئینہ'' اور ''زنگ'' مشبہ بہ ہیں جبکہ حرف تشبیہ اور وجہ تشبیہ محذوف ہیں۔

۲۲)تشبیہ وقوعی:

وہ تشبیہ ہے، جس میں مشبہ بہ کا وقوع میں آنا ممکن ہو، مثلاً:

لذّت سرود کی ہو چڑیوں کے چہچہوں میں چشمے کی شورشوں میں باجا سا بج رہا ہو

(ب د، ۴۷)

چڑیوں کے چہچہانے کو باجا بجنے سے تشبیہ دی گئی ہے اور یہاں مشبہ بہ کا وقوع میں آنا ممکن نظر آتا ہے۔

۲۳)تشبیہ غیر وقوعی:

وہ ہے، جس میں مشبہ بہ کا وقوع میں آنا ممکن نہ ہو، مثلاً:

عشق کی گرمی سے شعلے بن گئے چھالے مرے کھیلتے ہیں بجلیوں کے ساتھ اب نالے مرے

(ب د، ۱۲۰)

۲۴)تشبیہ تفصیلی:

وہ ہے، جس میں صرف مشبہ کا حال مؤثر مشبہ بہ کے ذریعے بیان نہیں کیا جاتا بلکہ مشبہ بہ کی توصیف بھی تفصیلاً بیان کردی جاتی ہے۔ اپنی تفصیلی حیثیت کے باعث اس کا زیادہ تر استعمال رزمیہ منظومات میں ہوتا ہے اور اس نسبت سے اسے ''تشبیہ حماسی'' (Epic Simile) بھی کہا جاتا ہے (۱۱۲) علامہ کے ہاں اس کی ایک صورت دیکھیے جس میں وہ مشبہ بہ کی تفصیل فراہم کردیتے ہیں:

زندگانی ہے مری مثلِ ربابِ خاموش جس کی ہر رنگ کے نغموں میں ہے لبریز آغوش

(ب د، ۱۲۴)

۲۵)تشبیہ مؤکد اور مرسل:

جیسا کہ آغاز میں ذکر ہوچکا ہے کہ تشبیہ مؤکد یا ''مضمر الادات'' (۱۱۳) وہ ہے، جس میں شاعر اداتِ تشبیہ کا ذکر نہیں کرتا اور ''مرسل'' یا ''سادہ'' (۱۱۴) میں اداتِ تشبیہ مذکور ہوتے ہیں۔ علامہ کے ہاں یہ دونوں صورتیں کثرت سے موجود ہیں، مثلاً:

تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کہن ہوا عشق تمام مصطفیؐ، عقل تمام بولہب!

(ب ج، ۱۱۴)

جہاں میں اہلِ ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے، اُدھر ڈوبے اِدھر نکلے

(ب د، ۲۷۳)

شعر اقبال میں تشبیہ کے متذکرہ ارکان وعناصر اور اقسام بڑی جدت اور تنوع کے ساتھ مستعمل ملتے ہیں اور کہیں بھی یہ شائبہ تک نہیں ہوتا کہ علامہ نے محض مشاقی فن کے اظہار کی خاطر ان سے استفادہ کیا ہے بلکہ یہ حقیقت ہے کہ ہر مقام پر ان کی فطری بے ساختگی قابل دید ہے۔خلیفہ عبدالحکیم نے اپنی کتاب **تشبیہاتِ رومی** میں ایک جگہ لکھا ہے کہ:

......جذبات کی زبان تشبیہی ہوتی ہے۔شاعری زیادہ تر جذبات کے اظہار کا نام ہے۔اس لیے مؤثر شعر وہی ہوتا ہے جس میں کوئی دلنشین تشبیہ استعمال کی گئی ہو۔جب دل کسی جذبے سے لبریز ہو تو یہ پیمانہ کسی تشبیہ ہی میں چھلکتا ہے۔کمالِ لذت کا اظہار بھی خود بخود تشبیہ کے ذریعے ہوتا ہے اور فرطِ الم بھی تشبیہی اور شاعرانہ زبان وضع کر لیتا ہے۔(۱۱۵)

اس زاویے سے کلام اقبال پر نظر ڈالیں تو یہاں بھی کمالِ لذت اور فرطِ الم دونوں کا اظہار تشبیہ کے قالب میں ہوا ہے۔اقبال نے اپنی خداداد ذہانت اور جولانیِ طبع سے ایسی شاعرانہ زبان وضع کی ہے جو متنوع تشبیہی پیرایوں میں ڈھلی ہوئی ہے۔خصوصاً ان کے تشبیہی نظام میں تشبیہ کی نمایاں صورتوں اور اس کے اجزا و عناصر کو برتتے ہوئے اعلیٰ شاعری کے تمام تر امتیازات سامنے آئے ہیں۔وہ اس امر سے بخوبی آگاہ معلوم ہوتے ہیں کہ عمدہ تشبیہ کیونکر تخلیق پاتی ہے اور اس کی بنت وتعمیر کرتے ہوئے تخلیق کار کو کن بنیادی تقاضوں کو مدنظر رکھنا پڑتا ہے۔اس سلسلے میں اقبال کا دوطرفہ مطالعہ ان کی بڑی معاونت کرتا ہے جس کا ایک سرا مشرقی ادبیات اور دوسرا مغربی وجدید ادب سے جڑا ہوا ہے۔ان دونوں کے اتصال سے وہ اپنا منفرد وممیز تشبیہی نظام تخلیق کرتے ہیں جس کا بنیادی ادعا ابلاغ ہے۔ابتدائی سطح پر ان کے ہاں روایتی وکلاسیکی تشبیہات سے استفادے کا رجحان ملتا ہے اور وہ تشبیہ کے مشرقی پیمانوں کو پرکھتے دکھائی دیتے ہیں۔خاص طور پر فارسی شاعری کے گراں بہا تشبیہاتی سرمائے کے فیضان سے اقبال اپنے مضامین وموضوعات کی ندرت وعذوبت بڑھاتے ہیں۔وہ روایت کی جاگیر کو بے دریغ نہیں لٹاتے بلکہ اپنے ذاتی طرزِ احساس کی شمولیت سے اس کے دامن کو وسیع تر کرتے چلے جاتے ہیں۔بعدازاں شعری شعور کی پختگی کے ساتھ ساتھ مغربی تشبیہی سانچوں سے انجذاب واکتساب کے باعث ان کی تشبیہیں زیادہ سریع الفہم ہو جاتی ہیں۔یہ ہر جگہ معنی کے ساتھ اس حد تک شیر وشکر ہو جاتی ہیں کہ بادی النظر میں ان کی شناخت مشکل ہو جاتی ہے۔اقبال قدما کی مستعمل تشبیہوں کو من وعن بھی اپناتے ہیں اور تصرفات کے ذریعے انھیں جدت وتنوع سے ہمکنار بھی کر دیتے ہیں۔چونکہ ان کی پیش نظر ترسیل مطب کا فریضہ تھا لہٰذا وہ ترسیل وتفہیم کی خاطر بعض اوقات پرانی تشبیہات کو یکسر ترک کر کے نادر اور تروتازہ تشبیہوں سے آشنا کرا دیتے ہیں۔ایسی تشبیہیں ان کی جودتِ طبع کے ساتھ ساتھ مغربی ادب سے فیض اندوزی کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔چوہدری نذیر احمد نے اپنی کتاب **تشبیہات اقبال** میں نہایت عمدگی سے علامہ کے تشبیہاتی نظام پر روشنی ڈالتے ہوئے باور کرایا ہے کہ اقبال کی تشبیہوں کے متنوع ابعاد ہیں۔کہیں وہ تشبیہات میں کلی طور پر قدما کا تتبع کرتے ہیں یا انھیں یکسر ترک کر دیتے ہیں تو کہیں انھوں نے قدیم تشبیہوں میں تصرف کیا ہے یا بعض بالکل نئی تشبیہات سے متعارف کرایا ہے۔ان کے مطابق کلام اقبال میں مختلف ادبیات سے استفادے کے نتیجے میں اسلامی وعربی، فارسی وہندی اور انگریزی تشبیہات کے اثرات محسوس کیے جا سکتے ہیں۔نیز اقبال کے بعض اہم تشبیہی رجحانات میں حروفِ مفردہ یا شعری اصطلاحات وغیرہ سے تشبیہات کی

تخلیق، اپنی ذات سے متعلق تشبیہات، خودی، عشق و عقل، قوت و شوکت اور مردِ مومن کے تصورات کے ساتھ ساتھ جدید تعلیم و تہذیب کی توضیح پر مبنی تشبیہات شامل ہیں۔ بسا اوقات علامہ اپنی ذاتی لیاقت و استعداد سے بعض نادر اور فقید المثال تشبیہیں تخلیق کر کے اس فن پر اپنی قدرت کاملہ کا اظہار کرتے ہیں۔ ایسی تشبیہوں کے مطالعے سے یہ احساس ابھرتا ہے کہ یہ بلاشبہ علامہ ہی کے معجز آثار قلم سے وجود میں آسکتی تھیں۔ یوں نذیر احمد نے مشرق و مغرب کے تشبیہاتی سرمائے کے آئینے میں اقبال کی تشبیہات کا مرتبہ متعین کرنے کی کاوش کی ہے۔ ذیل میں ان کے چند اقتباسات درج کیے جاتے ہیں:

ان کی شاعری پیغمبری کا ایک جزو ہے۔ اس لیے عشق کے سفلی جذبات سے پاک ہے اور وہ تمام تشبیہات و استعارات جو عشقیہ پامال مضامین کی وضاحت کے لیے دوسرے شاعروں نے استعمال کیے ہیں، اقبال کی بارگاہ خیال میں بار نہیں پا سکے۔ اس بنا پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ متروکات اقبال ہیں۔ (اس کے ساتھ ساتھ)۔۔۔ ان کے کلام میں کئی ایسی قدیم تشبیہات ہیں جن سے شعرائے سلف کام لیتے رہے ہیں اور جو شاید زبانِ اُردو کے ساتھ ہمیشہ زندہ و پائندہ رہیں گی۔ (۱۱۶)

اقبال کی کارگاہ فکر میں جہاں علمی، ادبی، فارسی، عربی اور انگریزی تشبیہات و استعارات کی ایجاد ہوتی تھی۔ وہیں ہندستانی یا ملکی اثرات بھی ان کی زبان و بیان پر اپنے نقوش مرتسم کرتے رہتے تھے۔ اگر چہ زیادہ تر تشبیہات فارسی سے ماخوذ ہیں لیکن ہندستانی تشبیہات کا بھی ایک معتد بہ حصہ ان کے کلام میں موجود ہے۔ (۱۱۷)

اقبال کا ایک خاص زاویہ نظر ہے جو دوسرے شاعروں سے بالکل مختلف ہے۔ ان کا ایک خاص رنگ ہے جو کسی رنگ میں شامل نہیں ہوتا۔۔۔ وہ بعض اشیا کو ایسے نئے معنی عطا کرتے ہیں جو ان سے پہلے کسی کو نہ سوجھے ہوں۔ حباب کو دیکھا تو پہلے دوسرے شاعروں کی طرح اسے مختصر سے مختصر زندگی والا پایا اور تشبیہات میں تقریباً وہی باتیں وجہ مشابہت ٹھہرائیں جو دوسرے شاعر ٹھہراتے چلے آئے تھے۔ پھر اپنے خاص زاویۂ نظر سے دیکھا تو معلوم ہوا کہ حباب بڑا خوددار ہے۔ دریا میں رہتا ہے اور خودداری کی وجہ سے کسی کے آگے دست سوال دراز نہیں کرتا، بلکہ اپنے پیالے کو بھی نگوں رکھتا ہے۔۔۔ اسی طرح کلیم اور طور کے واقعے پر نظر ڈالی اور پہلے دوسرے شعرا کی مانند تشبیہات وضع کیں۔ پھر غور کیا تو موسیٰ علیہ السلام کو ربّ ارنی، ربّ ارنی کہتے ہوئے اور دیدار کی دریوزہ گری کرتے ہوئے دیکھا، تو یہ ادا پسند نہ آئی کیونکہ اقبال "غیروں کے بار احسان، منّتِ احسان اور دستِ سوال کا دراز کرنا" پسند نہیں فرماتے حالانکہ کئی شعرا نے "دریوزہ گری اور دیدار کی گدائی" کا مضمون بڑے فخر سے باندھا ہے ــــ (۱۱۸)

تشبیہات اقبال ہی کے ضمن میں ایک قابل قدر کام ڈاکٹر سعد اللہ کلیم نے اپنی تصنیف اقبال کے مشبہ بہ اور مستعار منہ میں پیش کیا ہے۔ جس میں ان کا بنیادی موقف یہ ہے کہ شعر اقبال میں مشبہ اور مستعار لہ کے مقابلے میں مشبہ بہ اور مستعار منہ کی زیادہ اہمیت

ہے۔ان کے مطابق اس امر کا سراغ لگانا ضروری ہے کہ اقبال نے کون سے مشبہ بہ اور مستعار منہ کثرت سے استعمال کیے اور ان میں سے بعض کو ایک خاص عہد تک برت کر کیونکر چھوڑ دیا۔اس طرح یہ جائزہ لینا ممکن ہو جاتا ہے کہ علامہ کے فکری و نظری ارتقا کے اثرات ان کے فن پر کس حد تک مرتب ہوئے۔ڈاکٹر سعد اللہ کلیم کے خیال میں اگر شعر کی محض عام سی تفہیم سے ہٹ کر شعر اور شاعر سے دور اور معاشرے تک رسائی مطلوب ہو تو مشبہ کے مقابلے میں مشبہ بہ اور مستعار لہ کے مقابلے میں مستعار منہ، کی قدر و قیمت بہت زیادہ ہے۔اس قبیل کے مطالعے سے اقبال کے مقاصد حیات اور اُن کی اجتماعی اور قومی امنگوں کا رشتہ ان کی شخصیت کے عمق میں جا کر اسی نقطۂ مستنیر سے جڑ جاتا ہے جس سے اُن کے جبلی و فکری میلانات کو زندگی اور توانائی مل رہی ہے۔یہ وہ مقام ہے جہاں اقبال خود، اقبال کا عینی شاہد بن کر ابھرتا ہے۔(۱۱۹) صرف تشبیہ کے حوالے سے دیکھا جائے تو انھوں نے اقبال کے مشبہ بہ کو روشنی، حدت اور چمک پر مبنی مشبہ بہ، فطرت کے مناظر و مقامات پر مبنی مشبہ بہ اور فنون لطیفہ پر مشتمل مشبہ بہ میں تقسیم کیا ہے۔روشنی، حدت اور چمک پر مشتمل مشبہ بہ میں لہو، دل، طور، آئینہ، شعلہ، شرر، شمع، ستارے، چاند اور سورج شامل ہیں۔مناظر فطرت کے سلسلے میں گلستان اور اس کے متعلقات (گل و بلبل، نرگس اور لالہ وغیرہ)، صحرا کے متعلقات (کارواں، حدی، محمل، ناقہ، لیلیٰ، قیس، آہو، طناب، خیمہ وغیرہ)، بحر اور اس کے متعلقات (جو، دریا، یم، قلزم، موج وغیرہ) پر مبنی مشبہ بہ اور فطرت سے متعلق حرکی مظاہر (برق، کرن، صبا، رخش وغیرہ) کے مشبہ بہ اہمیت کے حامل ہیں۔جبکہ فنون لطیفہ پر مبنی مشبہ بہ میں انھوں نے موسیقی کے متعلقات (نے، لے، نوا، نغمہ، رباب، بربط، چنگ، سرود، آہنگ، مقام، پردہ، زیر و بم، ساز، نالہ، اور مضراب وغیرہ) اور شراب اور اس کے متعلقات (مے، ساقی، مینا، بادہ، میکدہ، ساغر، خم وغیرہ) کو اقبال کے نمایاں ترین مشبہ بہ شمار کرتے ہوئے ان کی شعری و فکری جہتوں کو واضح کرنے کی بھرپور کاوش کی ہے۔

شعر اقبال میں تشبیہ کو تدریجی حوالے سے دیکھا جائے تو علامہ کے ہاں اس وسیلۂ شعری کے مختلف انداز نظر آتے ہیں اور انھوں نے اس کو متنوع موضوعات کی ترسیل و تبلیغ کے لیے برتا ہے۔بانگ درا میں کثرت سے تشبیہیں ملتی ہیں اور گونا گوں پہلوؤں سے عبارت ہیں۔خصوصاً اقبال نے مختلف مناظر کی تشکیل کرتے ہوئے تشبیہ سے استفادۂ خاص کیا ہے۔انھوں نے اپنے مخصوص تصورات و نظریات، افکار عالیہ اور داخلی واردات و احساسات کا مؤثر اظہار کرنے کے لیے بھی اس طرف توجہ کی ہے۔اس کے استمداد سے وہ بڑی مہارت کے ساتھ فرد اور ملت کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں، مختلف مقامات سے منسوب تاریخی وقایع تازہ کر کے ماضی کی بازیافت کرتے نظر آتے ہیں، تسلسل اور تقابل کے اوصاف ابھارنے کے لیے بھی تشبیہ سے معاونت لیتے ہیں اور اکثر اوقات اپنے تمثیلی و مکالماتی اور تجسیمی شعر پاروں میں اعلیٰ درجے کی تشبیہوں سے قوت اور تاثیر پیدا کر دیتے ہیں۔بسا اوقات اقبال نے تاریخی، تلمیحی یا اساطیری اشخاص و وقایع کا تذکرہ کرتے ہوئے تشبیہ کی ندرت سے علامتی آہنگ کی تشکیل کی ہے۔بعینہٖ بعض اوقات وہ شخصی اوصاف کا عین مین نقشہ اتارنے کے لیے بھی تشبیہ سے مدد لیتے ہیں۔سیاست حاضرہ اور افراد و ملت سے متعلق اشعار میں تو وہ تشبیہ کی نادرہ کاری سے جس تاثیر و عذوبت کا حصول کرتے ہیں، اس کا کوئی متبادل نہیں ہے۔یوں تشبیہ کے ان گلہائے رنگ رنگ سے علامہ نے بانگ درا کی تزئین و آرائش بھرپور

معنویت کے ساتھ کردی ہے۔ یہاں ہر مقام پر روانی، بے ساختگی اور برجستگی لائق داد ہے اور کہیں بھی تضع یا بناوٹ ترسیل مطلب میں مانع نہیں ہے۔ بانگ درا میں مختلف مناظر کی تخلیق کرتے ہوئے اقبال کے ہاں تشبیہ کے استمدادسے کچھ اس طرح کا انداز ابھرا ہے:

عدم کو قافلۂ روز تیز گام چلا　　شفق نہیں ہے یہ سورج کی پھول ہیں گویا
(ص ۹۵)

آسماں بادل کا پہنے خرقۂ دیرینہ ہے　　کچھ مکدّر سا جبینِ ماہ کا آئینہ ہے
(ص ۱۴۹)

سینۂ دریا شعاعوں کے لیے گہوارہ ہے　　کس قدر پیارا لبِ جو مہر کا نظارہ ہے
(ص ۱۵۲)

شعلۂ خورشید گویا حاصل اُس کھیتی کا ہے　　بوئے تھے دہقانِ گردوں نے جو تاروں کے شرار
(ص ۱۵۳)

پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور　　قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اتارے
(ص ۱۷۳)

آہ! سیمابِ پریشاں انجمِ گردوں فروز　　شوخ یہ چنگاریاں ممنونِ شب ہے جن کا سوز
(ص ۲۳۳)

بانگ درا میں اقبال نے افکار تازہ کی نمود کمال درجے کی بلاغت کے ساتھ تشبیہ کے پیکر میں کردی ہے اور یہاں وہ مختلف فکری امور کی پیش کش میں اسے معاون ٹھہراتے ہیں، جیسے:

تو اگر کوئی مدبّر ہے تو سن میری صدا　　ہے دلیری دستِ اربابِ سیاست کا عصا
(ص ۵۳)

یہ استغنا ہے، پانی میں نگوں رکھتا ہے ساغر کو　　تجھے بھی چاہیے مثلِ حبابِ آبجو رہنا
(ص ۷۵)

سلسلہ ہستی کا ہے اک بحرِ ناپیدا کنار　　اور اس دریائے بے پایاں کی موجیں ہیں مزار
(ص ۱۵۱)

زندگی کی آگ کا انجام خاکستر نہیں　　ٹوٹنا جس کا مقدر ہو یہ وہ گوہر نہیں
(ص ۲۳۱)

اقبالؔ نے اپنے مخصوص تصورات ونظریات کے ابلاغ میں بھی تشبیہ سے مدد لی ہے، مثلاً دیکھیے وہ ''وحدت الوجود'' اور ''وحدت الشہود'' کے مابین تفاوت، وطنیت وقومیت کے محدود تصور پر ملت اسلامیہ کے بے حدود وثغور تصور کی فوقیت، دین ومذہب کی افادیت اور سخنوری کی غرض وغایت کے ضمن میں اپنے مخصوص تصورات کی توضیح وصراحت بذریعہ تشبیہ کس بے ساختگی سے کر دیتے ہیں:

نفیِ ہستی اک کرشمہ ہے دلِ آگاہ کا　　'لا' کے دریا میں نہاں موتی ہے 'الا اللہ' کا
(ص ۱۱۴)

———

مذہب سے ہم آہنگیِ افراد ہے باقی　　دیں زخمہ ہے، جمعیتِ ملّت ہے اگر ساز
(ص ۲۴۵)

بانگ درا کے تشبیہی اشعار کا معتدبہ حصہ ایسا ہے جس میں علامہ نے اپنے داخلی واردات واحساسات کا اظہار کیا ہے۔ ایسے اشعار سے اقبالؔ کے نہاں خانۂ دل میں برپا ہنگاموں سے آگاہی ہوتی ہے اور ان کی شخصیت کے اسرار کھلتے چلے جاتے ہیں، مثلاً:

شاہدِ قدرت کا آئینہ ہو، دل میرا نہ ہو　　سر میں جُز ہمدردیِ انساں کوئی سودا نہ ہو
(ص ۴۹)

———

علم کے دریا سے نکلے غوطہ زن گوہر بدست　　وائے محرومی! خزف چینِ لبِ ساحل ہوں میں
(ص ۱۲۰)

———

عشق کی گرمی سے شعلے بن گئے چھالے مرے　　کھیلتے ہیں بجلیوں کے ساتھ اب نالے مرے
(ص ۱۰۷)

———

بے نیازی سے ہے پیدا میری فطرت کا نیاز　　سوز و سازِ جستجو مثلِ صبا رکھتا ہوں میں
(ص ۱۲۳)

———

فیضِ ساقی شبنم آسا، ظرفِ دل دریا طلب　　تشنۂ دائم ہوں آتش زیرِ پا رکھتا ہوں میں
(ص ۱۲۳)

———

دل نہیں شاعر کا، ہے کیفیتوں کا رستخیز　　کیا خبر تجھ کو، درونِ سینہ کیا رکھتا ہوں میں
(//)

———

نغمۂ یاس کی دھیمی سی صدا اُٹھتی ہے　　اشک کے قافلے کو بانگِ درا اُٹھتی ہے
(ص ۱۲۵)

فرد اور ملت کی بحالی اور بقا کے معاملات پر اظہارِ خیال، اقبالؔ کا محبوب موضوع ہے۔ اس مجموعے میں انھوں نے تشبیہی خوبی سے اس قبیل کے موضوعات کو بھی ندرت، تاثیر اور تازگی بخش دی ہے:

وجود افراد کا مجازی ہے، ہستیِ قوم ہے حقیقی
فدا ہو ملّت پہ یعنی آتش زنِ طلسمِ مجاز ہو جا
(ص۱۳۰)

—

نہ تخمِ 'لاالٰہ' تیری زمینِ شور سے پھوٹا
زمانے بھر میں رُسوا ہے تری فطرت کی نازائی
(ص۱۵۴)

—

قومِ آوارہ عناں تاب ہے پھر سوے حجاز
لے اُڑا بلبلِ بے پر کو مذاقِ پرواز
(ص۱۶۹)

—

ہاں نمایاں ہو کے برقِ دیدۂ خفاش ہو
اے دلِ کون و مکاں کے رازِ مضمر! فاش ہو
(ص۲۱۲)

—

جو مثالِ شمع روشن محفلِ قدرت میں ہے
آسماں ایک نقطہ جس کے وسعتِ فطرت میں ہے
(ص۲۳۲)

—

خداے لم یزل کا دستِ قدرت تو، زباں تو ہے
یقیں پیدا کر اے غافل کہ مغلوبِ گماں تو ہے
(ص۲۶۹)

اسی طرح بعض تشبیہات ماضی کا نقشہ اتارنے میں ممد و معاون ٹھہری ہیں، جیسے:

تھا یہاں ہنگامہ ان صحرا نشینوں کا کبھی
بحر بازی گاہ تھا جن کے سفینوں کا کبھی
(ص۱۳۳)

—

آہ! مسلم بھی زمانے سے یونہی رخصت ہوا
آسماں سے ابرِ آذاری اُٹھا، برسا گیا
(ص۱۵۲)

اس مجموعے میں اقبال نے دو مختلف حقایق کے مابین تقابل و تفاوت کے لیے بھی وسیلۂ تشبیہ کو بروے کار لانے کی بھرپور کاوش کی ہے جس کے باعث کلام خاصا پُر زور اور بامعنی ہو جاتا ہے۔ مثلاً دیکھیے عقل اور دل کے درمیان تشبیہ کی وساطت سے تقابلی انداز کس بلاغت سے ابھارتے ہیں:

کام دُنیا میں رہبری ہے مرا
مثلِ خضرِ جستہ پا ہوں میں
بوند اک خون کی ہے تو لیکن
غیرتِ لعلِ بے بہا ہوں میں
(ص۴۲)

بانگ درا میں اقبال نے بعض شخصی منظومات میں بھی تشبیہ کی مدد سے عمدہ معنی پیدا کیے ہیں۔ اس حوالے سے وہ جہاں حضرت بلالؓ اور حضرت محبوب الٰہیؒ جیسی مؤقر مذہبی شخصیات سے محبت کا اظہار تشبیہی رنگ میں کرتے ہیں وہاں اپنے پیشرو اور معاصر

اکابرین میں غالب، داغ، جسٹس شاہ دین ہمایوں اور اپنے بھائی شیخ عطاءاللہ سے موانستِ قلبی ظاہر کرنے کے لیے بھی اس کارگر شعری وسیلے کا سہارا لیتے ہیں۔ مثلاً متذکرہ حوالوں سے تشبیہی اشعار بالترتیب ملاحظہ ہوں:

مدینہ تیری نگاہوں کا نور تھا گویا ترے لیے تو یہ صحرا ہی طور تھا گویا
(ص ۸۱)

دلوں کو چاک کرے مثلِ شانہ جس کا اثر تری جناب سے ایسی ملے فغاں مجھ کو
(ص ۹۷)

تھا سراپا روح تو، بزمِ سخن پیکر ترا زیبِ محفل بھی رہا، محفل سے پنہاں بھی رہا
(ص ۳۶)

وہ گلِ رنگیں ترا رخصت مثالِ بو ہوا آہ! خالی داغ سے کاشانۂ اُردو ہوا
(ص ۹۰)

وہ جواں، قامت میں ہے جو صورتِ سروِ بلند تیری خدمت سے ہوا جو مجھ سے بڑھ کر بہرہ مند
(ص ۲۲۹)

اس مجموعے میں کہیں کہیں سیاست حاضرہ پر اظہار خیال کرتے ہوئے بھی اقبال نے تشبیہی پیرایۂ بیان سے جدت وتنوع کا حصول کیا ہے۔ ایسے مواقع پر تشبیہ کی وساطت سے طنز کی کاٹ بھی دوچند ہو جاتی ہے:

ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری
(ص ۲۶۱)

دستِ دولت آفریں کو مُزد یوں ملتی رہی اہلِ ثروت جیسے دیتے ہیں غریبوں کو زکات
(ص ۲۶۲)

تشبیہاتِ اقبال میں اس وقت بڑی جدت اور دلکشی پیدا ہو جاتی ہے جب ان کی نمود بعض دوسرے شعری محاسن کے ہمراہ ہے۔ مثلاً اس ضمن میں بانگ درا میں زیادہ تر تشبیہ کو تمثیل وتجسیم، شعری مکالمات اور تلمیحات واساطیر پر مبنی شعر پاروں میں برتا گیا ہے۔ اقبال کا کمال یہ ہے کہ وہ ان مختلف محسنات میں تشبیہات کو سموتے ہوئے بھی فطری بے ساختگی وبرجستگی کو برقرار رکھتے ہیں اور کہیں بھی کلام کی سلاست وروانی مجروح نہیں ہوتی۔ ان کی بعض تشبیہیں تو بالآخر علامتی انداز پر منتج ہو کر داد وصول کرتی نظر آتی ہیں۔ ان متنوع خصوصیات پر مبنی تشبیہات کی مثالیں دیکھیے:

بن کے گیسو رُخِ ہستی پہ بکھر جاتا ہوں شانۂ موجۂ صر صر سے سنور جاتا ہوں
(ص ۲۸)

میری صورت تو بھی اک برگِ ریاضِ طور ہے　　میں چمن سے دور ہوں،تو بھی چمن سے دور ہے
(ص۲۴)

اُڑاتی ہوں میں رختِ ہستی کے پُرزے　　بجھاتی ہوں میں زندگی کا شرارا
(ص۵۸)

نغمۂ امید تیری بربطِ دل میں نہیں　　ہم سمجھتے ہیں یہ لیلیٰ تیرے محمل میں نہیں
(رر)

تاروں کے موتیوں کا شاید ہے جوہری تو　　مچھلی ہے کوئی میرے دریاے نور کی تو
(ص۱۷۲)

حسنِ ازل ہے پیدا تاروں کی دلبری میں　　جس طرح عکسِ گل ہو شبنم کی آرسی میں
(ص۱۷۴)

اے تارو نہ پوچھو چمنستانِ جہاں کی　　گلشن نہیں، اک بستی ہے وہ آہ و فغاں کی
(ص۲۱۵)

یابانگِ درا کی نظم ''حسن وعشق'' کا ایک بند دیکھیے جس میں تشبیہ وتمثال کو ترکیب دے کر اقبال نے چیزے دگر بنادیا:

جس طرح ڈوبتی ہے کشتیِ سیمینِ قمر　　نُورِ خورشید کے طوفان میں ہنگامِ سحر
جیسے ہو جاتا ہے گُم، نُور کا لے کر آنچل　　چاندنی رات میں مہتاب کا ہم رنگ کنول
جلوۂ طور میں جیسے یدِ بیضاۓ کلیم　　موجۂ نکہتِ گلزار میں غنچے کی شمیم
ہے ترے سیلِ محبت میں یونہی دل میرا
(ص۱۱۶)

بانگ درا میں اقبال کی تشبیہ کی جانب اس حد تک توجہ ہے کہ انھوں نے بعض اوقات ایک ہی نظم میں تسلسل کے ساتھ تشبیہیں استعمال کی ہیں یا ایسی منظومات موجود ہیں جن میں بکثرت تشبیہات کی جانب رجحان ملتا ہے۔ جیسے ''ہمالہ''، ''ابرِ کہسار''، ''ماہِ نو''، ''انسان اور بزمِ قدرت''، ''جگنو''، ''والدہ مرحومہ کی یاد میں''، ''شیکسپیئر'' اور ''طلوعِ اسلام'' میں کافی زیادہ تشبیہات مستعمل ملتی ہیں جبکہ تسلسل کے ساتھ تشبیہوں کے استعمال کے ضمن میں ''انسان اور بزمِ قدرت'' اور ''جگنو'' سے مثالیں دیکھیے کیسی دل پذیر ہیں:

صبح خورشیدِ درخشاں کو جو دیکھا میں نے　　بزمِ معمورۂ ہستی سے یہ پوچھا میں نے
پرتوِ مہر کے دم سے ہے اُجالا تیرا　　سیمِ سیّال ہے پانی ترے دریاؤں کا

مہر نے نور کا زیور تجھے پہنایا ہے
تیری محفل کو اسی شمع نے چمکایا ہے
گل و گلزار ترے خلد کی تصویریں ہیں
یہ سبھی سورۂ 'والشمس' کی تفسیریں ہیں
سرخ پوشاک ہے پھولوں کی درختوں کی ہری
تیری محفل میں کوئی سبز، کوئی لال پری
ہے ترے خیمۂ گردوں کی طلائی جھالر
بدلیاں لال سی آتی ہیں اُفق پر جو نظر
کیا بھلی لگتی ہیں آنکھوں کو شفق کی لالی
مئے گلرنگ خُمِ شام میں تو نے ڈالی

(ص۵۴)

جگنو کی روشنی ہے کاشانۂ چمن میں
یا شمع جل رہی ہے پھولوں کی انجمن میں
آیا ہے آسماں سے اُڑ کر کوئی ستارہ
یا جان پڑ گئی ہے مہتاب کی کرن میں
یا شب کی سلطنت میں دن کا سفیر آیا
غربت میں آ کے چمکا، گمنام تھا وطن میں
تکمہ کوئی گرا ہے مہتاب کی قبا کا
ذرّہ ہے یا نمایاں سورج کے پیرہن میں
" " " " " " " " " " "
چھوٹے سے چاند میں ہے ظلمت بھی روشنی بھی
نکلا کبھی گہن سے، آیا کبھی گہن میں

(ص۸۴)

آخر میں بانگ درا کے دعائیہ اشعار میں تشبیہاتِ اقبال کا رنگ و آہنگ ملاحظہ ہو:

زندگی ہو مری پروانے کی صورت یا ربّ
علم کی شمع سے ہو مجھ کو محبت یاربّ!

(ص۳۴)

شمع کی طرح جئیں بزم گہِ عالم میں
خود جلیں، دیدۂ اغیار کو بینا کر دیں

(ص۱۳۲)

میں بلبلِ نالاں ہوں اک اُجڑے گلستاں کا
تاثیر کا سائل ہوں، محتاج کو داتا دے!

(ص۲۱۳)

مثلِ ایوانِ سحر مرقد فروزاں ہو ترا
نور سے معمور یہ خاکی شبستاں ہو ترا

(ص۲۳۶)

اقبال کے دوسرے اُردو مجموعے بالِ جبریل میں بھی تشبیہ کے حربے سے متفرق فکری ابعاد کی نمود ملتی ہے۔ علامہ یہاں بھی منظریہ تشبیہوں کی تشکیل کرتے ہیں لیکن اب ان کی زیادہ تر توجہ اپنے کلیدی تصورات و نظریات یعنی مردِ مومن، خودی، عشق و عقل اور تحرک و تیقن کی

جانب ہے، جنھیں وہ اپنے قارئین کے قلوب واذہان میں جاگزیں کرانے کے لیے تشبیہ کے استمداد سے کارگر بنا دیتے ہیں۔ اس مجموعے میں ایسی تشبیہیں بھی مل جاتی ہیں جو اقبالؔ کے داخلی واردات کی عکاسی میں معاون ٹھہری ہیں اور بعض ایسی تشبیہات بھی موجود ہیں جن کے پس منظر میں اقبالؔ کی ذات ایک مفکر کے طور پر عصری سیاسی حالات پر المیہ وطنزیہ نگاہ ڈالتی ہوئی محسوس کی جاسکتی ہے۔ یہاں تشبیہات پر مشتمل ایسے شعر پارے بھی دکھائی دیتے ہیں جن سے علامہ کے بے مثل افکار مترشح ہوتے ہیں اور مسلمانوں کے تابناک ماضی کے بعض نقشے بھی تشبیہی پیکر میں ڈھل کر زیادہ قوی ہو گئے ہیں۔ اوّلاً بالِ جبریل کی چند منظریہ تشبیہیں ملاحظہ ہوں، جو بانگ درا کے مقابلے میں زیادہ جاندار ہیں:

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن — مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن
پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار — اُودے اُودے، نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن
(ص۳۰)

وادیِ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب — لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب
سادہ و پُرسوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت — کشتیِ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب
(ص۱۰۰)

گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دُھل گئے — ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
(ص۱۱۱)

بالِ جبریل میں اقبالؔ کے بنیادی تصورات یعنی تصورِ مردِ مومن، عشق وعقل، خودی اور تحرک وتیقن کی پیش کش میں تشبیہ کی بُنت و تعمیر قابلِ ستائش ہے۔ مثلاً اب ان کے مردِ مومن کے تصور کے نقوش واضح تر ہو جاتے ہیں اور اسے شاہین کی تشبیہ سے متعلق کرکے زیادہ مؤثر بنا ڈالتے ہیں۔ بعینہٖ تصورِ خودی، تصورِ عشق وعقل اور یقین وایقان کے مضامین تشبیہ کے پیرائے میں ڈھل کر زیادہ قابلِ فہم اور دلکشی کے حامل ہو جاتے ہیں، مثلاً متذکرہ حوالوں سے شعر ملاحظہ ہوں:

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں — کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے
(ص۱۰)

کوہ شگاف تیری ضرب، تجھ سے کشادِ شرق وغرب — تیغِ ہلال کی طرح عیشِ نیام سے گزر
(ص۲۹)

خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے — فلک جس طرح آنکھ کے تل میں ہے
(ص۱۲۸)

عشق کی تیغِ جگردار اُڑا لی کس نے　　　علم کے ہاتھ میں خالی ہے نیام اے ساقی

(ص۱۲)

___

تُند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رو　　　عشق خود اک سیل ہے، سیل کو لیتا ہے تھام

(ص۹۴)

___

یقیں، مثلِ خلیل آتش نشینی　　　یقیں، اللہ مستی، خود گزینی

سن، اے تہذیبِ حاضر کے گرفتار　　　غلامی سے بتر ہے بے یقینی

(ص۸۱)

بـال جبـریـل کی وہ تشبیہیں بڑی پُر تاثیر ہیں جنھیں علامہ نے اپنے داخلی کرب کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ ایسے مقامات پر ان کے کلام میں تعلی یا تصلیف کا پہلو در آتا ہے اور وہ اپنے شعری اہداف کی توضیح بذریعہ تشبیہ کر دیتے ہیں:

تو ہے محیطِ بیکراں، میں ہوں ذرا سی آبجو　　　یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بے کنار کر

(ص۷)

___

صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند　　　کہ بھٹکتے نہ پھریں ظلمتِ شب میں راہی

(ص۷۶)

___

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مئے حیات　　　کہنہ ہے بزمِ کائنات، تازہ ہیں میرے واردات

(ص۱۱۴)

اس مجموعے کی ایسی تشبیہیں بھی لائقِ داد ہیں جن سے علامہ عصری سیاسی حالات و واقعات پر المیہ و طنزیہ نگاہ ڈالی ہے اور یہاں ان کا انداز بانگ دراے کافی مختلف اور زیادہ دوٹوک ہے:

بجھی عشق کی آگ اندھیر ہے　　　مسلماں نہیں راکھ کا ڈھیر ہے

(ص۱۲۴)

___

شہری ہو دہاتی ہو، مسلمان ہے سادہ　　　مانندِ بتان پجتے ہیں کعبے کے برہمن

نذارنہ نہیں، سود ہے پیرانِ حرم کا　　　ہر خرقۂ سالوس کے اندر ہے مہاجن

(ص۱۶۶)

اسی طرح انھوں نے ماضی کی باز آفرینی کے لیے بھی تشبیہ سے خوب خوب استفادہ کیا ہے، جیسے:

آج بھی اُس دیس میں عام ہے چشمِ غزال　　　اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دلنشیں

(ص۹۹)

___

روشن تھیں ستاروں کی طرح ان کی سنانیں　　خیمے تھے کبھی جن کے ترے کوہ و کمر میں

(ص۱۰۴)

آخر میں اس مجموعے سے فکرِ اقبالؔ کے تشبیہی آہنگ پر مبنی اشعار دیکھیے، جن کی تاثیر و عذوبت یقیناً قابلِ تعریف ہے:

سفر زندگی کے لیے برگ و ساز　　سفر ہے حقیقت، حضر ہے مجاز

(ص۱۲۶)

حقیقت یہ ہے جامۂ حرف تنگ　　حقیقت ہے آئینہ، گفتار زنگ

(ص۱۲۹)

ضرب کلیم میں اقبالؔ نے تشبیہ کو تلقینِ علم اور پیغامبری کے لیے مستعار لینے کے ساتھ ساتھ اپنے کلیدی تصورات کی پیش کش میں معاون ٹھہرایا ہے۔ وہ تشبیہ کی وساطت سے یہاں بھی ملت اسلامیہ کی ابتر صورتحال کا نقشہ کمال مہارت سے صفحۂ قرطاس پر اُتار دیتے ہیں۔ کہیں کہیں انھوں نے ضرب کلیم کے دوٹوک انداز کو منظریہ تشبیہوں سے دلنشینی بھی عطا کی ہے، جیسے:

سفر عروسِ قمر کا عماریِ شب میں　　طلوعِ مہر و سکوتِ سپہرِ مینائی!

(ص۱۰۴)

تلقینِ عمل کے سلسلے میں تشبیہ ان کے مؤقف کی پختگی اور دلالت اور اضافے کا باعث بنی ہے، جس سے ان کا نقطۂ نظر زیادہ صراحت سے سامنے آجاتا ہے:

اے کہ ہے زیرِ فلک مثلِ شرر تیری نمود　　کون سمجھائے تجھے کیا ہیں مقاماتِ وجود!

(ص۱۱۴)

مانندِ سحر صحنِ گلستاں میں قدم رکھ　　آئے تہِ پا گوہرِ شبنم تو نہ ٹوٹے

(ص۱۲۰)

یہی تلقینِ عمل بالآخر پیغامبری پر منتج ہوتی ہے اور اقبالؔ تشبیہی وسیلے سے بڑے سادہ اور واضح انداز میں اہلِ ملت کو پیغام دینے لگتے ہیں:

یہ دور اپنے براہیم کی تلاش میں ہے　　صنم کدہ ہے جہاں، لا الٰہ الّا اللہ

(ص۱۵)

محکوم کے الہام سے اللہ بچائے　　غارت گرِ اقوام ہے وہ صورتِ چنگیز!

(ص۵۴)

وہ نبوّت ہے مسلماں کے لیے برگِ حشیش　　　جس نبوّت میں نہیں قوت و شوکت کا پیام!

(ص ۵۶)

یہ نکتہ پیرِ دانا نے مجھے خلوت میں سمجھایا　　　کہ ہے ضبطِ فغاں شیری، فغاں رُوباہی و میشی!

(ص ۱۳۴)

ضرب کلیم میں سب سے زیادہ تشبیہیں عصر حاضر کی سیاسی زبوں حالی کا نقشہ پیش کرتی ہیں۔ خصوصاً ملت اسلامیہ پر مغرب کے اثرات کو اقبالؔ وسیلۂ تشبیہ سے مؤثر طور پر مسلمان کے لیے سَمِ قاتل گردانتے ہیں۔ یہاں علامہ تشبیہ کی شعری ضرورت کو اس لیے بھی محسوس کرتے ہیں کہ سیاست حاضرہ جیسے خشک موضوع میں دلنشینی و تاثیر پیدا کر کے اسے زیادہ مؤثر بنایا جا سکتا ہے۔ چند شعر ملاحظہ ہوں:

عصرِ حاضر ملک الموت ہے تیرا، جس نے　　　قبض کی رُوح تری دے کے تجھے فکرِ معاش

(ص ۸۳)

وہ بزمِ عیش ہے مہمانِ یک نفس دو نفس　　　چمک رہے ہیں مثالِ ستارہ جس کے ایاغ

(ص ۸۵)

زجاج گر کی دکاں شاعری و مُلّائی　　　ستم ہے، خوار پھرے دشت و در میں دیوانہ!

(ص ۱۰۱)

مشرق نہیں گو لذّتِ نظارہ سے محروم　　　لیکن صفتِ عالمِ لاہوت ہے خاموش

(ص ۱۰۸)

ہوئی ہے ترکِ کلیسا سے حاکمی آزاد　　　فرنگیوں کی سیاست ہے دیوِ بے زنجیر

(ص ۱۵۳)

جہاں تک اقبالؔ کے مخصوص تصورات کی بطور تشبیہ توضیح کا تعلق ہے۔ اس ضمن میں اس شعری مجموعے میں زیادہ تر مردِ مومن، تصور خودی اور فنون لطیفہ کے متعلق نظریات کو تشبیہی پیرایۂ بیان میں موزوں کیا گیا ہے، جیسے:

چڑھتے نہیں کنجشک و حمام اس کی نظر میں　　　جبریل و سرافیل کا صیّاد ہے مومن

(ص ۴۵)

فطرت کا سرودِ ازلی اس کے شب و روز　　　آہنگ میں یکتا صفتِ سورۂ رحمٰن

(ص ۶۰)

انجمن میں بھی میسر رہی خلوت اس کو　　　شمعِ محفل کی طرح سب سے جدا، سب کا رفیق

(ص،۱۲۹)

شعر سے روشن ہے جانِ جبرئیل اور اہرمن　　　رقص و موسیقی سے ہے سوز و سرورِ انجمن

فاش یوں کرتا ہے اک چینی حکیم اسرارِ فن　　　شعر گویا روحِ موسیقی ہے، رقص اس کا بدن!

(ص،۱۳۳)

ضرب کلیم میں بھی دیگر مجموعوں کی طرح خال خال ایسے شعر مل جاتے ہیں، جن میں تشبیہ سے تفکر کے عناصر پیدا ہوئے ہیں اور اقبالؔ ایک مفکر کے طور پر زندگی کے منظرنامے پر بھرپور نگاہ ڈالتے نظر آتے ہیں، مثلاً:

نگاہ موت پہ رکھتا ہے مردِ دانش مند　　　حیات ہے شبِ تاریک میں شرر کی نمود

(ص۶۸)

وہ بحر ہے آدمی کہ جس کا　　　ہر قطرہ ہے بحرِ بیکرانہ

(ص۸۷)

ارمغان حجاز میں تشبیہات کی طرف اقبالؔ کی توجہ بہت کم رہی۔ اس مجموعے میں ان کے ہاں کہیں کہیں منظریہ اور تلمیحی و تاریخی تشبیہوں کی کارفرمائی نظر آتی ہے جس سے زیادہ تر ان کا مقصود کسی انقلاب آفریں حقیقت کا اظہار کرنا ہی ہوتا ہے۔ چونکہ اس مجموعے میں علامہ کی زیادہ تر نظر عصری مسائل کی طرف ہے، لہٰذا وہ انھی کی پیش کش میں تشبیہی پیرایہ بھی اپنا لیتے ہیں۔ بعض تشبیہوں کے ذریعے ان کے کلام میں تلقینی اور مفکرانہ شان بھی پیدا ہوئی ہے۔ مثلاً اقبالؔ کے افکارِ نو بہ نو کی چند جھلکیاں دیکھیے جن میں تشبیہ سے ندرت و جدت کا عنصر ابھرا ہے:

خیالِ جادہ و منزل فسانہ و افسوں　　　کہ زندگی ہے سراپا رحیلِ بے مقصود

(ص۲۴)

پاک ہوتا ہے ظن و تخمیں سے انساں کا ضمیر　　　کرتا ہے ہر راہ کو روشن چراغِ آرزو

(ص۳۶)

سمجھا لہو کی بوند اگر تو اسے تو خیر　　　دل آدمی کا ہے فقط اک جذبۂ بلند

(ص۳۹)

اُمید نہ رکھ دولتِ دنیا سے وفا کی　　　رم اس کی طبیعت میں ہے مانندِ غزالہ

(ص۴۵)

جبکہ تلقینی اسلوب میں تشبیہ کا انداز کچھ یوں ہے:

جس سمت میں چاہے صفتِ سیلِ رواں چل   وادی یہ ہماری ہے، وہ صحرا بھی ہمارا
(ص ۱۵)

نکل کر خانقاہوں سے ادا کر رسمِ شبّیری   کہ فقرِ خانقاہی ہے فقط اندوہ و دلگیری
(ص ۳۸)

ارمغان حجاز میں عصری سیاسی صورتحال سے بھی اقبالؔ کی نکتہ رس طبیعت نے بڑے بڑے معانی اخذ کیے ہیں اور انھیں تشبیہ کا پیرہن دے کر بڑی رونق بخش دی ہے:

موت ہے اک سخت تر، جس کا غلامی ہے نام   مکر و فنِ خواجگی کاش سمجھتا غلام!
(ص ۳۵)

بسا اوقات وہ تضاد و تقابل کے حصول کے لیے بھی تشبیہوں کا استعمال کرتے ہیں اور اپنے مؤقف کو روشن تر کر دیتے ہیں، جیسے:

خودی ہے مُردہ تو مانندِ کاہ پیشِ نسیم   خودی ہے زندہ تو سلطانِ جملہ موجودات
(ص ۲۶)

آزاد کی رگ سخت ہے مانندِ رگِ سنگ   محکوم کی رگ نرم ہے مانندِ رگِ تاک
(ص ۴۰)

جیسا کہ ذکر کیا گیا کہ ارمغانِ حجاز میں منظریہ تشبیہیں بہت کم ہیں اور اگر ہیں بھی تو شاعر کی کسی نہ کسی داخلی کیفیت کے ساتھ جڑی ہوئی ہیں۔ یعنی کسی خاص صورتحال کا نقشہ کھینچنے میں ان کی شمولیت سے رعنائی بیان بڑھ جاتی ہے، مثلاً دیکھیے علامہ انقلاب آفریں مناظر کی تشکیل تشبیہ کی وساطت سے کس دلنشیں پیرائے میں کرتے ہیں:

زلزلے سے کوہ و در اُڑتے ہیں مانندِ سحاب   زلزلے سے وادیوں میں تازہ چشموں کی نمود
(ص ۲۱)

حاجت نہیں اے خطۂ گل شرح و بیاں کی   تصویر ہمارے دلِ پُرخوں کی ہے لالہ
(ص ۴۵)

شعر اقبالؔ میں تشبیہ کی اس تدریجی سفر کے آئینے میں دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ علامہ کے تمام اُردو مجموعوں میں یہ محسنۂ شعری اپنے متنوع خصایص کے اعتبار سے خاص اہمیت کی حامل رہی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ انھوں نے تشبیہ کو اپنے شعری نظام کے ایک باضابطہ پہلو کے طور پر متعارف کرایا ہے۔ کلام اقبالؔ میں روایتی و کلاسیکی تشبیہات کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ ان کی وساطت سے انھوں نے بے مثل افکار کی پیش کش کی ہے۔ خاص طور پر ان کا تصور خودی بھی جو فکریات اقبالؔ کا جوہر ہے تشبیہوں ہی کے پیکر میں ڈھل کر اپنی تمام تر معنویت کا اظہار

کرتا ہے(۱۲۰) تشبیہات اقبالؔ کے متنوع ابعاد ہیں جن میں سرفہرست ان کی منظریہ یا رومانوی و جمالیاتی تشبیہیں ہیں۔ اقبالؔ کا امتیازی وصف یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنے فلسفیانہ افکار کی توضیح وصراحت کے لیے بھی تشبیہ سے مدد لی ہے اور یوں خدا، انسان اور کائنات سے متعلق بعض مباحث کو بڑی خوش اسلوبی سے سلجھانے کی کاوش کی ہے۔ اقبالؔ کی تلمیحی واساطیری تشبیہوں کی افادیت بھی مسلمہ ہے اور بعض اوقات مختلف مقامات یا جغرافیائی خطوں سے انسلاک کے باعث بھی ان کی تشبیہیں بڑی جاندار اور پرکشش ہو جاتی ہیں۔ علامہ کی تمثیلی، رومانوی اور جدید انداز کی تشبیہات پر انگریزی ادب کے اثرات بھی محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ (۱۲۱) عبیدالرحمٰن ہاشمی نے اپنی کتاب شعریاتِ اقبالؔ میں ان خصوصیات کی حامل تشبیہوں کے ضمن میں لکھا ہے کہ:

(اقبالؔ کے تشبیہی) الفاظ کی پشت پر شاعر کے غیر مرئی خوابوں اور طلسماتی دھندلکوں کی ایک لطیف دنیا آباد ہے جو قاری کو ایک ایسے عالم میں پہنچا دیتی ہے جہاں ماضی اور حال ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں۔ جہاں صدیوں کا وقفہ ایک دن اور ایک دن چند ساعت سے زیادہ نہیں معلوم ہوتا، رومانی احساس اور جذبے کا یہ وفور ہمیں مغرب کے رومانوی عہد کی یاد دلاتا ہے جس میں فن کا مدعا روح کا رقص اور فن کاری ایک نغمۂ سرمدی کے مصداق تھا۔ (۱۲۲)

تاہم علامہ کے ہاں فن کا مدعا محض روح کا رقص اور فن کاری محض ایک نغمۂ سرمدی ہی نہیں تھا بلکہ یہاں ہمیں تہذیب وسیاست، فکر وفلسفہ اور دینی شعور کے ابلاغ کے لیے بھی وسیلۂ تشبیہ کو اختیار کرنے کا رجحان نظر آتا ہے۔ جبھی تو عبیدالرحمٰن ہاشمی نے اقبالؔ کی تشبیہوں میں رومانیت اور جمالیات کے پہلوؤں کی دریافت کے ساتھ ساتھ مابعد الطبیعیاتی فکر، عمرانی، سیاسی، تہذیبی اور فلسفیانہ افکار اور دینی ماخذ سے حاصل کردہ تشبیہات کی جانب بھی مؤثر طور پر توجہ دلائی ہے۔ (۱۲۳)

بحث کو سمیٹتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ تشبیہات اقبالؔ روایت وجدت کا عمدہ امتزاج ہیں۔ اقبالؔ نے تشبیہ کے ذریعے اچھوتے خیال کی قطعی، واضح، روشن اور ٹھوس صورت میں پیش کش کی ہے اور روایت سے اکتساب کے ساتھ ساتھ اجتہادی رویہ اپنانے کے باعث ہی ایسی قابل قدر تشبیہوں کی تشکیل ممکن ہو پائی ہے۔ علامہ کے ہاں تشبیہ محض تزئین شعری سے بڑھ کر معنی آفرینی کا ذریعہ بنی ہے۔ وہ تشبیہ کی حقیقی واصلی غرض وغایت سے آگاہ ہیں اور اپنے تصور حسن ورعنائی اور حرکی نظام فکر واقدار میں کامل ربط پیدا کر کے اعلیٰ تشبیہوں کی صورت میں اپنی بصیرت کا اظہار کرتے ہیں۔ معنی کی تہہ داری، شعر کی رمزیت وایمائیت اور معنویت میں اضافے کے سلسلے میں اقبالؔ کی تشبیہیں نئے رنگ وآہنگ کی حامل ہیں۔ یہ تشبیہیں ان کے زرخیز اور نادرہ کار تخیل کی بدولت اپنے اندر تجسیمی، تمثالی اور علامتی اوصاف رکھتی ہیں جن کی بدولت شعر اقبالؔ میں تشبیہ ایک مؤثر اور کارآمد شعری وسیلہ بن گئی ہے۔ سید عابد علی عابد، تشبیہات اقبالؔ کے اس قبیل کے عناصر کو پیش نظر رکھ کر بجا طور پر لکھتے ہیں کہ:

اقبالؔ نے نہایت دقیق اور لطیف کیفیات وافکار کو نادر تشبیہ کے ذریعے یوں بیان کیا ہے کہ یہ گمان بھی نہیں گزرتا کہ فلسفے کے پیچ دار مسائل شعر کے قالب میں ڈھالے جا رہے ہیں۔ (۱۲۴)

فصل دوم:

استعارات

استعارے کو لغوی طور پر مستعار لینا (۱۲۵)، مانگنا (۱۲۶)، عارضی طور پر کسی سے کوئی چیز لینا (۱۲۷) یا کسی سے کوئی شے بطور عاریت چاہنا (۱۲۸) اُدھار لینا (۱۲۹)، کسی امر کے عاریتاً خواستگار ہونا (۱۳۰)، ایرمان جوئی (ایرمان= عاریت) یا سپنجیدن (سپنج = عاریت) (۱۳۱)، مجازت وتشابہ (۱۳۲) اور کسی چیز کے دست بدست لانے (۱۳۳) کے معنوں میں مرادلیا جاتا ہے۔ گویا یہ بیان کی وہ صورت ہے ''جس میں کوئی اصطلاح یا جملہ کسی ایسی شے کے بارے میں کہاجاتا ہے جس پر وہ لغوی معنوں میں منطبق نہیں ہوتا۔ مقصد دو اشیا کے درمیان مشابہت بتانا ہوتا ہے (۱۳۴) ایک اعتبار سے استعارے کو ایسی عبارت بھی قرار دیا جاسکتا ہے جس میں کسی ایک چیز کو دوسری قابلِ موازنہ شے کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے (۱۳۵) اصطلاحاً استعارہ ''کسی لفظ کو اصل معنی کے بجائے کسی اور معنی میں استعمال کرنا (ہے) جبکہ ان دونوں معنوں (اصلی اور مرادی) میں تشبیہ کا تعلق ہو (۱۳۶) شمس قیس رازی نے **المعجم فی معاییر اشعار العجم** میں علم بیان کی اس کارگر محنۂ شعری کے اصطلاحی مفہوم اور دایرۂ کار کے ضمن میں لکھا ہے کہ:

> استعارات...... آن است کہ اطلاق اسمی کنند بر چیزی کہ مشابہ حقیقت آن اسم باشد در صفتی مشترک، چنانکہ مرد شجاع را شیر گویند بہ سبب دلیری و اقدامی کہ مشترک است میان ہر دو؛ و مردم کند طبع نادان را خر خوانند بواسطۂ بلادتی کہ مشترک است میان اُو و خر؛ و این صفت با سایر مجازات دیگر در جملۂ لغات مستعمل است و در نظم و نثر اصناف مردم متداول۔ و آنچہ از وجوہ استعارات، مطبوع و دل پسند اُفتد و در موضع استعمال مقارب و مشابہ لفظی اصلی آید، در عذوبتِ سخن و روانِ کلام بیفزاید و دلیلِ بلاغت و فصاحت مرد باشد و در دلالتِ معنی مقصود از استعمال حقیقت بلیغ تر باشد...... (۱۳۷)

رشید الدین وطواط، **حدائق السحر فی دقائق الشعر** میں لکھتے ہیں:

> معنی استعارت چیزی عاریت خواستن باشد و این صفت چنان باشد کہ لفظی را معنی باشد حقیقی پس دبیر یا شاعر آن لفظ را از آن معنیِ حقیقی نقل کند و بجای دیگر بر سبیلِ عاریت بکار بندد و این صفت در ہمۂ زبانہا بسیار است و چون استعارت بعید نباشد و مطبوع بود سخن را آرایشِ تمام حاصل گردد...... (۱۳۸)

جلال الدین ہمائی **فنون بلاغت و صناعاتِ ادبی** میں ارکانِ استعارہ کی توضیح یوں کرتے ہیں:

استعارہ عبارت است از آنکہ، یکی از دو طرف تشبیہ را ذکر و طرف دیگر را ارادہ کردہ باشند......لفظ را مستعار و معنی مراد یا مشبہ را مستعار لہ و مشبہ بہ را مستعار منہ و وجہ شبہ را جامع می گویند......(۱۳۹)

اسی طرح میر صادقی نے واژہ نامۂ ہنر شاعری میں استعارہ وتشبیہ کا تقابل کرتے ہوئے اس شعری خوبی پر تفصیلاً اظہار خیال اس طرح کیا ہے:

استعارہ (Metaphor)......در اصطلاح آن است کہ لفظی در غیر معنی حقیقی خود بکار رود۔ از این جہت، استعارہ، نوعی از مجاز محسوب می شود، با این خصوصیت کہ ارتباط و علاقۂ بین معنی حقیقی و مجازی در آن، مشابہت است، بہ ھمین جہت، آن را 'مجاز استعاری' نیز نامیدہ اند۔ استعارہ، در عینِ حال، بہ علّتِ وجود علاقۂ مشابہت، نوعی تشبیہ نیز بہ حساب می آید، با این خصوصیت کہ در آن، از ھمۂ ارکان تشبیہ، تنہا مشبہ بہ ذکر شدہ و سہ رکن دیگر (مشبہ، وجہ شبہ و اداتِ تشبیہ) کنار گذاشتہ شدہ است۔ از این جہت آن را تشبیہِ محذوف نیز نامیدہ اند...... بسیاری از استعارہ ہا، حاصل خلاصہ شدن تشبیہات ھستند، بدین ترتیب کہ کلمہ ای کہ در استعارہ بہ کار می رود حاوی معنی وسیع و گستردہ ای است کہ درک آن بہ خوانندہ و شنوندہ واگذار می شود۔ با ایںھمہ بعضی اعتقاد دارند کہ تشبیہ از استعارہ، زندہ تر و پر تحرک تر و در نتیجہ موثر تر است و وجود ارکان تشبیہ در کلام آن را رساتر می کند، اما بعضی تاثیر استعارہ را بیشتر و قوی تر از تشبیہ می دانند؛ با این استدلال کہ در تشبیہ یک یا چند مورد مشابہت بین مشبہ و مشبہ بہ مورد نظر گویندہ است، در حالی کہ در استعارہ، مشبہ بہ کلاً جایگزین مشبہ می شود...... کلمہ ای را کہ در غیر معنیِ حقیقی بہ کار رفتہ 'مستعار' و معنی مورد نظر یا مشبہ را، 'مستعار لہ' و مشبہ بہ را 'مستعار منہ' و وجہ شبہ را 'جامع' می گویند......(۱۴۰)

اسی ضمن میں عبدالحسین سعیدیان کا بیان بھی ملاحظہ ہو:

......استعارہ ھمان تشبیہ است با دو تفاوت اول اینکہ استعارہ از تشبیہ رساتر و شیواتر است دوم حذف یکی از طرفین تشبیہ کہ در آن (استعارہ) صورت گرفتہ است۔ بنابراین استعارہ عبارت است از ذکر مشبہ بہ و ارادہ کردن مشبہ از آن، یا می توان آن را یکنوع مجاز لغوی پنداشت چہ در واقع لفظی را بواسطۂ کمال شباھت در یکی از صفات بجای لفظِ دیگر استعمال کنند مانند سرو خرامان بجای گفتن شخص بلند قامت چہ اشتراک و تشابہی میان شخص بلند قد و سرو وجود دارد......(۱۴۱)

استعارے کی تفہیم و توضیح میں دیبی پرشاد سحر، سجاد بیگ مرزا دہلوی اور سید جلال الدین احمد جعفری زینبی کے ذیل کے اُردو اقتباسات بھی خاصی معاونت کرتے ہیں:

......مجاز میں جب معنی حقیقی و مجازی کے درمیان علاقہ تشبیہ کا ہوتا ہے، اس کو استعارہ کہتے ہیں اور غرض استعارے سے یہ ہے کہ مشبہ کو عین مشبہ بہ قرار دیں، پس حالت استعارہ میں مشبہ کو مستعار لہ و مشبہ بہ کو مستعار منہ و وجہ شبہ کو وجہ جامع کہتے ہیں......اور بطور تشبیہ مستعار لہ و مستعار منہ کبھی دونوں حسّی یا عقلی ہوتی ہیں، کبھی ایک حسّی ایک عقلی......(۱۴۲)

......اصطلاح میں وہ لفظ جو غیر وضعی معنوں میں استعمال ہو اور حقیقی و مجازی معنوی میں تشبیہ کا علاقہ ہو نیز مشبہ یا مشبہ بہ کو حذف کر کے ایک کو دوسرے کی جگہ استعمال کرتے ہیں لیکن کوئی ایسا قرینہ بھی ساتھ ہی ظاہر کرتے ہیں جس سے معلوم ہو جائے کہ متکلم کی مراد حقیقی معنوں کی نہیں ہے۔ معنی مشبہ کو 'مستعار لہٗ' (مانگا ہوا اس کے واسطے)، معنی مشبہ بہ کو 'مستعار منہٗ' (مانگا ہوا اس سے)، اس لفظ کو جو مشبہ بہ کے معنی پر دلالت کرے، 'مستعار' وجہ شبہ کو 'وجہ جامع' کہتے ہیں...... یہ خیال رہے کہ جب مشبہ کو حذف کر کے مشبہ بہ کو ذکر کرتے ہیں تو متکلم کا مقصد یہ ہوتا ہے گویا مشبہ بہ عین مشبہ ہے اور اس لحاظ سے بعض علما استعارہ کو مجاز عقلی کہتے ہیں یعنی جو چیز واقع میں نہ ہو اس کو واقعی فرض کر لینا عقل کا کام ہے لیکن دراصل استعارے میں یہ دعویٰ کہ مشبہ عین مشبہ بہ ہے بطور مبالغہ ہوتا ہے نہ بطور حقیقت...... اس سے معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ مجاز لغوی ہے......(۱۴۳)

استعارے کا حاصل یہ ہے کہ مشبہ کو عین مشبہ بہ ادعا کرنا...... بعض نے استعارے کو مجاز لغوی کہا ہے یعنی وہ ایک ایسا لفظ ہے کہ اس کا استعمال اس کے معنی میں نہیں ہوا ہے بلکہ اس کے غیر میں استعمال ہوا ہے۔ بعض نے استعارہ کو مجاز عقلی کہا ہے یعنی وہ امر عقلی میں تصرف کر لینے کا نام ہے کیونکہ اس کا مشبہ پر اطلاق اس طرح ہوتا ہے کہ مشبہ کو جنس مشبہ بہ میں داخل مان لیتے ہیں۔ حق بھی یہی ہے کہ استعارہ مجاز عقلی ہے......(۱۴۴)

ان آرا سے اس امر کا استنباط ہوتا ہے کہ استعارہ بیان کی وہ خوبی ہے جس کے تحت شاعر کسی لفظ کو حقیقی معنوں کے بجائے مجازی معنوں میں یوں استعمال کرتا ہے کہ ان دونوں معانی کے مابین تشبیہ کا تعلق ہوتا ہے۔ مجاز سے وابستہ ہونے کے باعث علمائے فن نے اسے ''مجاز استعاری'' سے موسوم بھی کیا ہے۔ استعارے میں تشبیہ کے ارکان میں سے صرف ایک رکن ''مشبہ بہ'' کا ذکر ہوتا ہے بلکہ یہاں ''مشبہ'' کو ''مشبہ بہ'' بنا لیا جاتا ہے۔ استعارے میں وہ کلمہ جو اپنے حقیقی معنی کی جگہ استعمال ہوتا ہے ''مستعار'' کہلاتا ہے جبکہ مورد نظر معنی یا مشبہ کو ''مستعار لہ''، مشبہ بہ کو ''مستعار منہ'' اور وجہ شبہ کو ''وجہ جامع'' سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ طرفین استعارہ یعنی مستعار لہ اور مستعار منہ کبھی دونوں حسی یا عقلی ہوتے ہیں اور کبھی ان میں سے ایک کو حسی اور دوسرے کو عقلی لانے کا اہتمام بھی کیا جاتا ہے۔ چونکہ استعارے میں مشبہ کو عین مشبہ بہ فرض کر کے امر عقلی میں تصرف کیا جاتا ہے، اس لیے بعض اوقات اسے مجاز عقلی قرار دیا جاتا ہے۔ تاہم بعض محققین بلاغت کے خیال میں شاعر مشبہ کو مشبہ بہ بطور حقیقت کے قرار نہیں دیتا بلکہ ایسا بطور مبالغہ ہوتا ہے، اس لیے استعارہ مجاز عقلی نہیں بلکہ مجاز لغوی ہے۔ البتہ اس محسنۂ شعری کو مجاز عقلی قرار دینا زیادہ قرین قیاس اس لیے بھی محسوس ہوتا ہے کہ مجاز کی نوعیت ہمیشہ عقلی ہوتی ہے۔

انگریزی میں استعارہ (Metaphor) کے ارکان میں سے ''مستعار'' "Image" اور مستعار منہ "Idea" سے موسوم کیے جاتے ہیں۔ یہاں استعارے کے مغربی مفہوم کی توضیح و صراحت کے ضمن میں چند اقتباسات بھی قابل مطالعہ ہیں:

Metaphor—— a word or phrase used in an imaginative way to describe something alse, in order

to show that the two things have the same qualities and to make the description more powerful.....(145)

Metaphor (GK, 'carring from one place to another') A figure of speech in which one thing is described in terms of another. The basic figure in poetry. A comparison is usually implicit, whereas in simile it is explicit ...... (146)

The most important and widespread figure of speech, in which one thing, idea, or action is referred to by a word or expression normally denoting another thing, idea, or action, so as to suggest some common quality shared by the two. In metaphor, this resemblence is assumed as an imaginary identity rather than directly stated as a comparison: referring to a man as that pig, or saying he is a pig is metaphorical, whereas he is like a pig is a simile. Metaphors may also appear as verbs (a talent may blossom) or as adjectives (a novice may be green) or in longer idiomatic phrases, e.g. to throw the baby out with the bath water. The use of metaphor to create new combinations of ideas is a major feature of poetry, although it is quite possible to write poems without metaphor. Much of our every day language is also made up of metaphorical words and phrases that pass unnoticed as 'dead' metaphors, like the branch of an organization. A mixed metaphor is one which the combination of qualities suggested is illogical or ridiculeus ...... (147)

Metaphor ...... (1) a way of describing something by comparing it to something else, that has similar qualities, without using the words 'like' or 'as'.

(2) Mixed metaphor: the use of two different metaphors at the same time to describe something, especially in a way that seems silly or funny.

(3) something in a book, painting, film etc that is intended to represent a more general idea or quality; symbol: [+ for] their relationship is a metaphor for the failure of communication in the modern world.(148)

گویا استعارہ اظہار کا وہ بنیادی قرینہ ہے جس کے تحت ایک چیز کو دوسری کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے۔ یہ ایسا لفظ یا جملہ ہے جسے

کسی دوسری چیز کی توضیح کے لیے تخیلاتی طور پر برتا جاتا ہے اور مقصد اس سے یہی ہوتا ہے کہ دو ایک جیسے اوصاف پر مبنی مظاہر کو دکھا کر بیان کو زیادہ کارگر بنایا جائے۔ تشبیہ میں دو چیزوں کا تقابل براہ راست یا بلاواسطہ (Explicit) جبکہ استعارے میں عموماً بالواسطہ (Implicit) ہوتا ہے۔ نیز استعارے میں تشبیہ کے برعکس براہ راست موازنے یا مقابلے کے بجائے دو اشیا یا مظاہر کی مشابہت ایک تخیلاتی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ استعارے افعال کے طور پر بھی نمود کرتے ہیں، صفات کے طور پر بھی اور طویل محاوراتی جملے بھی استعاراتی اظہار بیان میں شامل ہو سکتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ استعاروں سے عاری شاعری بھی کی جا سکتی ہے لیکن اس محسنۂ شعری کو خیالات کے نئے امتزاجات کی تشکیل کے لیے اختیار کرنا تخلیق شعر کا بنیادی پہلو ہے۔ ہماری روزمرہ گفتگو کا ایک بڑا حصہ بھی استعاراتی الفاظ اور جملوں سے بھرا پڑا ہے جو مردہ استعارے ہونے کے باعث قابل توجہ نظر نہیں آتے۔ استعارات کے ضمن میں مرکب استعارے (Mixed Mataphors) زیادہ تر طنزیہ یا تمسخرانہ رنگ کی تشکیل کرتے ہیں۔ کبھی کبھار استعاروں کو کسی عمومی بات یا خصوصیت کی تکرار کے لیے بھی برتا جاتا ہے اور ایسے مواقع پر شعر پارے میں استدلالی رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔

دیگر محاسن شعری کی طرح کلام میں استعارے سے حسن و دلکشی اسی صورت میں پیدا ہو سکتی ہے کہ اس میں اختراعی و تخلیقی ابعاد موجود ہوں۔ اس فنی خوبی سے پوری طرح استفادہ کرنے کے لیے ذوق سلیم کا ہونا ضروری ہے اور اس کی وساطت سے لطیف و پُر معنی استعارے تخلیق پاتے ہیں۔ ایک قادر الکلام شاعر کو استعارے اور کذب کے فرق کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے اور اس امر سے آگاہ ہونا چاہیے کہ ''استعارے کی بنا تاویل پر ہے، یعنی مشبہ کے لیے یہ ادّعا کرتے ہیں کہ وہ مشبہ بہ کی جنس سے ہے اور اس میں یہ قرینہ پایا جاتا ہے کہ یہاں پر موضوع لہ مراد نہیں ہے بخلاف کذب کے کہ اس میں تاویل اور قرینہ نہیں ہوتا...... استعارے میں کبھی ایک چیز قرینہ ہوتی ہے...... کبھی کئی چیزیں قرینہ ہوتی ہیں......'' (۱۴۹) ایک باکمال شاعر اسی لیے مختلف قرینوں کا اہتمام کرتے ہوئے مختلف شعر پاروں میں اپنے مطمح نظر کو استعاراتی پیرایۂ بیان میں مؤثر طور پر ڈھالنے پر قدرت رکھتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ استعارہ کلام کا زیور ہے اور شاعری میں ندرت و جدت کے حصول کا یہ بڑا مؤثر وسیلہ سمجھا جاتا ہے۔ اس فن خوبی کو خوش سلیقگی سے برتنے پر بے مثل لطافت ہاتھ آتی ہے۔ تاہم یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ اس کو استعمال میں لاتے ہوئے تکلف و تخیل حدِ اعتدال میں رہے ورنہ کلام میں غرابت پیدا ہو جاتی ہے۔ چونکہ استعارے کی کثرت ''استعارہ در استعارہ'' یا خیال بندی کو جنم دیتی ہے۔ جو معنی آفرینی کے لیے سمِ قاتل ہے اس لیے تخلیق کار کو مرکب استعاروں سے اجتناب ہی کرنا چاہیے۔ اگر شاعر اس امر پر بھی نگاہ رکھے کہ استعارہ علوم شعریہ کے بعض دیگر مباحث مثلاً تمثیلی و تمثالی پہلوؤں اور تلمیحی و ترکیبی عناصر میں بھی قوت و تاثیر اور بلا کی معنویت پیدا کرنے پر قدرت رکھتا ہے، تو وہ اس کو کمال درجے کی خلاقی کے ساتھ برت سکتا ہے اور اس کے قلم سے بامعنی و پُرکار استعارے وجود میں آتے ہیں۔ سید عابد علی عابد نے البیان میں اس ضمن میں کیا خوب لکھا ہے:

> استعارے کے سلسلے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ تشبیہ کی طرح عامیانہ پن اور ابتذال جس قدر کم ہوگا، اسی قدر لطافت، ندرت، دلکشی اور دلپذیری زیادہ ہوگی اور یہی استعارے کی خوبی ہوگی کہ شعر سنتے ہی طبیعت پھڑک اٹھے اور ایک اہتزاز کی کیفیت پیدا ہو۔ اچھے استعاروں اور

اچھی تشبیہوں کی تعریف یا توصیف کی ضرورت نہیں۔ وہ خود منہ سے بولیں گے کہ ہمیں ایک کاری گر خلاق نے کارخانۂ اختراع میں ڈھالا ہے ......استعارے کے مباحث دراصل علوم شعریہ کے لیے جانِ کلام کی صورت رکھتے ہیں کہ پیکر تراشی، تمثال نگاری، تخیل کی اختراعی قوت اور ابداعی تصرف کا پتا استعارے ہی کی خوبی اور محبوبی سے معلوم ہوتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ استعارے کی خوبی سے ذوق سلیم کا گہرا تعلق ہے۔ جب تک خدا نے انسان کو اس نعمت سے بہرہ یاب نہ کیا ہوگا، وہ استعارے کے حسن اور اس کی دلپذیری اور دل نشینی کے شعور سے محروم رہے گا۔(۱۵۰)

علامہ اقبالؔ، استعارے کی اصل روح اور اس کی فنی غرض وغایت سے بخوبی آگاہ تھے۔ مشرقی ومغربی ادبیات میں اس محسنۂ شعری کے مختلف ابعاد کا مطالعہ کرنے سے فطری طور پر ان کے ہاں یہ احساس پیدا ہوا کہ استعارہ شعر پارے میں جدت ادا کی جان ہے۔ اگر تخلیق کار اس میں زیادہ پیچیدگی اور ابہام سے گریز کرے اور اسے بے ساختہ اور نیچرل انداز میں برتے تو اس کی وساطت سے وہ اپنے جذبات و احساسات کو کمال درجے کی لطافت و بلاغت سے بیان کر سکتا ہے۔ وہ اس امر سے باخبر تھے کہ استعارہ ایک اعتبار سے شاعر یا تخلیق کار کی آرزوؤں اور تمناؤں کا تخیلی اظہار ہے۔ چنانچہ وہ اس کارگر قوت بیان سے نہ صرف اپنے کلام کے ظاہری حسن اور تاثیر میں اضافہ کرتے ہیں بلکہ معنی آفرینی کے حصول کے لیے اسے ایک دلکش پیرایہ قیاس کرتے ہوئے نئے نئے مفاہیم پیدا کرتے ہیں۔ شعر اقبالؔ میں استعارے سے بیک وقت تاثیر وعذوبت اور توضیح وصراحت کے مقاصد حاصل کیے گئے ہیں۔ یہ درست ہے کہ اقبالؔ کی شاعری کا امتیازی وصف اس کی پیغمبرانہ شان ہے تاہم علامہ اپنے کلام میں ہر مقام پر شعریت کو مقدم رکھتے ہیں۔ استعارات اقبالؔ کا مطالعہ اس امر سے آشنا کرتا ہے کہ اقبالؔ نے کسی موقعے پر پیچیدگی یا ابہام پیدا نہیں ہونے دیا اور نہ ہی وہ سیدھے اور سپاٹ انداز میں روایتی استعاروں کو اپنے کلام میں پنپتے نظر آتے ہیں۔ اس کے برعکس انھوں نے بہت سے روایتی اور فرسودہ استعاروں کو نئی آب و تاب سے ہمکنار کیا ہے اور یہ استعارے ان کے داخلی واردات سے ہم آہنگ ہو کر بڑے پر تاثیر دکھائی دیتے ہیں۔ شعر اقبالؔ میں اکثر مقامات پر نادر اور اچھوتے استعارے ملتے ہیں جن کو اپنے کلام میں سموتے ہوئے اقبالؔ نے تزئین و آرایش کے بجائے تخلیق معانی کو مقدم رکھا ہے۔ استعارات اقبالؔ میں اس وقت بڑی ندرت اور تازگی نظر آتی ہے جب وہ علائم و رموز میں ڈھل کر زیادہ قطعیت اور دلالت پیدا کر دیتے ہیں۔ بعض اوقات اقبالؔ نے اپنے استعاروں کو تجسیم و تمثیل کی ہم آہنگی سے زیادہ پر کشش اور دلکش بھی بنا دیا ہے۔ لہٰذا علامہ کے بعض استعارے بڑے متحرک، زندہ اور توانا ہیں جو اپنے پڑھنے والوں کے قلوب و اذہان میں حرکت وعمل اور حرارت زیست کے عناصر ابھارتے ہیں اور ان کی موجودگی سے شعر اقبالؔ کی جودت، تازگی اور معنویت میں قابل قدر اضافہ ہوا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ استعارات کی وساطت سے فردِ واحد سے ملتِ واحدہ تک کے مسائل کی پیش کش پر کشش اور کارگر اسلوب میں کرنا، علامہ کا اختصاصی پہلو ہے۔ بقول ڈاکٹر سید صادق علی:

......شاعری ان کے ہاں ذریعہ ہے مقصد نہیں۔ ان کا مقصد تو اپنے افکار و نظریات کی جاندار عکاسی اور موثر تبلیغ و ترسیل ہے نہ کہ شاعرانہ مرصع

کاری وحسن آفرینی۔اسی وجہ سے ان کا استعاراتی نظام ان کی فکر کا تابع نظر آتا ہے......اقبالؔ کے کلام میں جو متحرک فضا نظر آتی ہے، وہ ان کی فکر کا ان کے استعاراتی نظام کے ساتھ شیر وشکر ہو جانے کا نتیجہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے استعارات جہاں ایک طرف تصویر آفرینی، پیکر تراشی اور آرایش کلام کا شاعرانہ حق ادا کرتے ہیں، وہیں وہ معنی آفرینی اور لسانی توسیع کا بھی اہم فریضہ انجام دیتے ہیں۔اقبالؔ کے استعاراتی الفاظ وتراکیب نے معانی کی نئی جہات روشن کی ہیں جن کے سبب اقبالؔ کی زبان دوسرے شاعروں کے مقابلے میں زیادہ وسیع معنوں کی حامل ہوگئی ہے۔(۱۵۱)

پروفیسر شکیل الرحمٰن اپنے مضمون ''اقبالؔ کی جمالیات میں علامتوں اور استعاروں کا عمل'' میں بجا طور پر لکھتے ہیں کہ:

ان کے استعاروں کا پہلا سرچشمہ اُردو اور فارسی کی کلاسیکی روایات ہیں اور انھوں نے کلاسیکی اور روایتی استعاروں کی نئی صورتیں عطا کی ہیں۔ جن سے مفاہیم کا دایرہ پھیلا ہے اور علامتوں کی کچھ جہتیں ظاہر ہوتی ہیں۔ان کے الفاظ، استعارات اور تلازمات میں بنیادی تفکر اور پیامبری کے گہرے احساس کی وجہ سے وجدانی کیفیت پیدا ہوئی ہے اور ایک بڑے سفر میں یہ کیفیت رویہ بن گئی ہے۔ ابتدائی تخلیقات میں فلک، آفتاب، چاند، قمر، بجلی، آسمان، سورج، خورشید، شرارہ، شمع، شرر، سیماب، صحرا، چراغ، گلستاں، آئینہ، کوکب، ماہ، رخسار، صبح، شام، شب، شبنم، برق، تجلی، ندی، کوہ، آبشار، برق، چشمہ، مہر، موتی، شعلہ، کلیم اور طور وغیرہ استعاروں کی صورتوں میں ابھرتے ہیں جن سے اُردو شاعری میں ایک نیا استعاراتی نظام تشکیل پاتا ہوا نظر آتا ہے، اس لیے کہ تجربوں کے نئے تیور انھیں کچھ نئی جہتیں عطا کرتے ہیں ـــــ اس کے بعد یہ کلاسیکی اور روایتی استعارے فن کار کی تخلیقی فکر کے سرچشمے کے اور قریب رہ کر تابناک بن جاتے ہیں اور نئے مفاہیم کی جانب اشارہ کرنے لگتے ہیں۔ پھر ـــــ صورت گری کے عمل میں ابہام پیدا ہوتا ہے اور پیکروں اور استعاروں کو دیکھنے کے لیے ''وژن'' بھی ملتا ہے۔ان جانے پہچانے استعاروں اور پیکروں کے ساتھ تراکیب، تلمیحات اور دوسرے تمثال کی مدد سے نئی تصویریں ابھرنے لگتی ہیں۔کلاسیکی تصورات اور روایتی خیالات کی منجمد کیفیتوں کے ساتھ نئی جہتوں اور نئے اشاروں کا احساس بھی ملتا ہے اور ساتھ ہی نئی تصویریں بھی جلوہ گر ہوتی ہیں اور ذہن کو مختلف تجربوں (ماضی اور حال) سے قریب تر کرتی ہیں۔اسطور کے پاس بھی لے جاتی ہیں اور فن کار کے مرکزی رویوں سے بھی آشنا کرتی ہیں۔(اس لیے اقبالؔ کے) استعاروں کے مفاہیم بدلتے ہیں اور ان میں اکثر علامتوں اور ذیلی علامتوں کی صورتوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔(۱۵۲)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی اپنے مضمون ''اقبالؔ کے استعاروں کا حرکی نظام'' میں استعاراتِ اقبالؔ کی نوعیت سے متعارف کراتے ہوئے یوں رقمطراز ہیں:

(اقبالؔ کے) تقریباً تمام ہی استعارے اپنی تازہ کاری اور لطافت کے سبب ہمیں سرشار کرتے ہیں لیکن جو استعارے خصوصیت کے ساتھ ہماری توجہ اپنی طرف منعطف کرتے ہیں ان کا تعلق جگر سوزی، آغوشِ موج، سوزِ ناتمام، جنونِ دو یرانہ، آہوے حرم، وسعت صحرا، چراغِ حرم، سرشت سمندری، انگارۂ خاکی، اور سیل تندرو، وغیرہ سے ہے۔جن میں بعض مفرد ہیں اور بعض مرکب۔ان کی اصل لطافت درحقیقت شعر کے

پورے تناظر میں دیکھنے کے بعد ان حسی پیکروں کی بنا پر ابھرتی ہے جو بڑی خاموشی کے ساتھ ہمیں عمل، حرکت، فعالیت اور حیاتیاتی ارتقا کے مطالعے کی دعوت دیتے ہیں لیکن ان کا الگ الگ مطالعہ بھی ہمیں شاعر کے تصور حرکت اور اس کی چشم نم ناک کی دلکش لطافتوں کے قریب پہنچا دیتا ہے، جو عالم رنگ و بو میں کسی اہم انقلاب کے انتظار میں کھلی ہوئی ہے اور اس کی آہٹ کے تصور سے مسرور ہے، چنانچہ جگر سوزی، سوز ناتمام، انگارۂ خاکی اور سرشت سمندری شاعر کے باطنی تجربات کا ایک مجرد عکس بن کر ابھرتے ہیں۔ یہی وہ نقرئی تار و پود (بھی) ہیں جن کے امتزاج سے شاعر کے خوابوں اور تصورات کی دلکش قبا تیار ہوتی ہے، اس کے خوابوں اور طلسمی جہان کا یہ سلسلہ اتنا وسیع و عریض اور زندگی کی اتنی بے شمار انجانی اور پراسرار راہوں سے ملا ہوا ہے جن کے تصور میں ایک ہیبت و جلال پوشیدہ ہے۔ البتہ ان راہوں میں بادیہ پیائی کا لطف اسی وقت ہے جب پیر کے چھالے سوزنِ خار صحرا سے مس ہوتے رہیں۔ ان سے ایک نئی ٹیس، نئی سوزش اور تپش کا لطف حاصل ہوتا رہے، شاعر کے نزدیک یہی زندگی ہے۔ اس کے علاوہ جو کچھ ہے وہ فریب نظر اور سکون و ثبات سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا..... (۱۵۳)

ذیل میں استعارے کے بنیادی فنی مباحث، ارکان اور اس کی متنوع اقسام کی روشنی میں اقبالؔ کے استعاراتی نظام کا تجزیہ کیا جاتا ہے:-

(۱) ارکانِ استعارہ:

محققین علم بیان نے تشبیہ کی طرح استعارے کے بھی چند ارکان کی نشاندہی کی ہے۔ جو ''مستعار منہ''، ''مستعار لہ''، ''مستعار'' اور ''وجہ جامع'' کہلاتے ہیں۔ ان میں ''مستعار منہ'' کسی لفظ کے درست اور حقیقی معنی ہیں اور یہ تشبیہ میں مشبہ بہ کے برابر ہے، ''مستعار لہ'' کسی لفظ کے مجازی معنی ہیں اور یہ مشبہ کے برابر ہے۔ ''مستعار'' وہ لفظ ہے جس کے معنی مجازی مراد لیے جاتے ہیں اور اسے ادات تشبیہ کے مماثل قرار دیا جاسکتا ہے جبکہ ''وجہ جامع'' وہ مشترک وصف ہے جو طرفین استعارہ (مستعار منہ و مستعار لہ) میں پایا جاتا ہے۔ طرفین استعارہ کا کبھی باہم ایک جگہ ہونا ممکن ہوتا ہے اور کبھی ناممکن اور وجہ جامع کی بھی مزید چار صورتیں ہیں یعنی یہ کبھی مستعار منہ اور مستعار لہ کے معنی کا جزو ہوتی ہے اور کبھی ان دونوں کے مفہوم کا جزو نہیں ہوتی، کبھی وجہ جامع جلد سمجھ میں آجاتی ہے اور کبھی نادر ہونے کے باعث ظاہر نہیں ہوسکتی اور عام لوگوں کو بہ وقت سمجھ میں آتی ہے۔

اقبالؔ کے ہاں ارکان استعارہ کی مختلف صورتیں ہیں اور وہ ان کی موجودگی سے اپنے کلام میں دلکشی اور رعنائی پیدا کرتے ہیں، جیسے:

اپنے صحرا میں بہت آہو ابھی پوشیدہ ہیں   بجلیاں برسے ہوئے بادل میں بھی خوابیدہ ہیں

(ب د،۲۱۴)

پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی   باقی ہے ابھی رنگ مرے خونِ جگر میں

(ب ج،۱۰۴)

اس سیلِ سبک سیر و زمیں گیر کے آگے — عقل و خرد و علم و ہنر ہیں خس و خاشاک
(ض ک،۲۹)

ہو تیرے بیاباں کی ہوا تجھ کو گوارا — اس دشت سے بہتر ہے نہ دلّی نہ بخارا
(ا ح،۱۵)

ان اشعار میں ''صحرا''، ''آہو''، ''بجلیاں''، ''برسے ہوئے بادل''، ''حسینوں''، ''حنا''، ''خونِ جگر''، ''سیلِ سبک سیر و زمیں گیر''، ''خس و خاشاک''، ''بیاباں'' اور ''دشت'' استعارات ہیں اور اقبال نے ان مستعار الفاظ کے حقیقی معنوں کے بجاے مرادی یا مجازی معنوں سے اپنی کاریگری کا اظہار کیا ہے۔ یوں وہ استعاروں کی وساطت سے حقائق سے بڑی لطافت سے باخبر کروا دیتے ہیں اور یہی کامیاب استعارے کی خوبی ہے۔

(۲) اقسام استعارہ:

استعارے کو بناوٹ یا ساختار (Structure) کے اعتبار سے عموماً درج ذیل تین بنیادی انواع میں تقسیم کیا جاتا ہے:

(ا) استعارۂ مصرّحہ

(ب) استعارۂ مکنیّہ

(ج) استعارۂ تمثیلیہ

(ا) استعارئہ مصرّحہ:

استعارے کی اس قسم کو ''استعارہ بالتصریح'' (۱۵۴)، ''استعارۂ تصریحیہ'' (۱۵۵)، ''استعارۂ آشکار'' (۱۵۶) ''استعارہ تحقیقیہ'' یا استعارۂ محققہ'' (۱۵۷) بھی کہتے ہیں۔ اس کے تحت تخلیق کار اپنے شعر پارے کی بنیاد مستعار منہ (مشبہ بہ) پر رکھتا ہے۔ چنانچہ یہاں مستعار لہ (مشبہ) محذوف اور مستعار منہ (مشبہ بہ) مذکور ہوتا ہے اور کہنے والے کا مقصود مستعار لہ (مشبہ) ہی ہوتا ہے۔ استعارۂ مصرحہ میں مستعار منہ (مشبہ بہ) ہمیشہ حسّی ہونا چاہیے اور شاعر کے لیے یہ امر ضروری ہے کہ وہ قرینہ اس بات پر قائم کرے کہ اس نے الفاظ کو معانی لغوی میں استعمال نہیں کیا۔ ایسے استعارے زیادہ واضح اور صریح ہوتے ہیں اور یہ استعارے کی سب سے عمدہ صورت ہے جو نہ زیادہ زود فہم ہے اور نہ دیر فہم۔ مولوی نجم الغنی نے ''استعارۂ مصرّحہ'' کو مزید دو صورتوں ''تحقیقیہ'' اور ''تخئیلیہ'' میں منقسم کیا ہے۔ ان کے مطابق ''تحقیقیہ'' یہ ہے کہ مشبہ متروک متحقق ہو خواہ باعتبار حس کے خواہ باعتبار عقل کے اور ''تخئیلیہ'' یہ ہے کہ اس کے معنی نہ باعتبار حس ہو نہ عقل بلکہ وہم کی مدد سے اس کی اختراع ہوئی ہو (۱۵۸) تاہم زیادہ تر محققین نے ''تحقیقیہ'' اور استعارۂ مصرحہ'' کو ایک دوسرے کے مماثل قیاس کیا ہے اور اس کی مذکورہ بالا تعریف ہی متعین کی ہے۔

شعرِ اقبالؔ میں استعارۂ مصرّحہ کی کافی مثالیں موجود ہیں اور انھوں نے مستعار منہ کی تصریح سے عمدہ معنی پیدا کیے ہیں، جیسے:

تو بچا بچا کے نہ رکھ اسے، ترا آئینہ ہے وہ آئینہ — کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئینہ ساز میں

(ب د، ۲۸۱)

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت — معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود

(ب ج، ۹۵)

تڑپ رہے ہیں فضاہائے نیلگوں کے لیے — وہ پر شکستہ کہ صحنِ سرا میں تھے خورسند

(ض ک، ۱۲)

منجّم کی تقویمِ فردا ہے باطل — گرے آسماں سے پرانے ستارے

(ا ح، ۴۲)

ان اشعار میں ''آئینہ''، ''رنگ''، ''خشت و سنگ''، ''چنگ''، ''حرف وصوت''، ''پرشکستہ'' اور ''پرانے ستارے'' تمام مستعار منہ ہیں جن کی تصریح کر کے بالترتیب محذوف مستعار لہ ''دل''، ''فن مصوری''، ''فن تعمیر''، ''فن موسیقی''، ''فن شاعری''، ''دل شکستہ مسلمان''، اور ''ملوکانہ استبداد کا زوال'' مراد لیے گئے ہیں جو بلاشبہہ علامہ کی فن مہارت کی دلیل ہیں۔

استعارۂ مصرّحہ کی مختلف صورتیں:

محققین بیان نے استعارۂ مصرّحہ کی مختلف صورتیں متعین کی ہیں، مثلاً طرفین استعارہ (مستعار منہ و مستعار لہ) کے مناسبات کے ذکر اور عدم تذکرے کے اعتبار سے استعارۂ مصرّحہ کو چار اقسام استعارۂ مُطلقہ، مجرّدہ، مرشحہ اور موشحہ میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں مناسباتِ طرفینِ استعارہ کے حوالے سے متذکرہ اقسام بڑے موثر طور پر اپنی نمود کرتی ہیں اور انھوں نے بغیر کسی بناوٹ اور تصنع کے اس امر کا اہتمام کیا ہے۔

پہلی تقسیم:

علامہ کے کلام میں استعارۂ مصرحہ کی اولین تقسیم یعنی طرفینِ استعارہ کے مناسبات کے ہونے یا نہ ہونے کے حوالے سے متعین کردہ اقسام کچھ یوں ہیں:

(۱) استعارۂ مُطلَقہ:

اسے ''استعارۂ مصرّحہ مطلقہ'' (۱۵۹) یا ''استعارۂ رہا'' (۱۶۰) سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس صورت کے تحت اقبالؔ، مستعار منہ اور مستعار لہ دونوں کے مناسبات وملائمات یا صفات میں سے کوئی چیز مذکور نہیں کرتے اور ملائماتِ طرفین کی عدم موجودگی میں یہ رنگ

اُبھرتا ہے:

مدتوں ڈھونڈا کیا نظارۂ گل، خار میں　　آہ وہ یوسف نہ ہاتھ آیا ترے بازار میں
(ب د،۶۴)

نکل کے صحرا سے جس نے روما کی سلطنت کو الٹ دیا تھا　　سنا ہے یہ قدسیوں سے میں نے وہ شیر پھر ہوشیار ہوگا
(//،۱۴۰)

پریشاں کاروبار آشنائی　　پریشاں تر مری رنگیں نوائی
(ب ج،۸۱)

ان اشعار میں ''یوسف'' کا استعارہ محبوب سے، ''شیر'' کا استعارہ مسلم نوجوان سے اور ''رنگیں نوائی'' کا استعارہ شاعری سے کیا گیا ہے اور ہر جگہ مستعار منہ اور مستعار لہ دونوں میں سے کسی کے مناسبات کا ذکر نہیں ہوا۔

(۲) استعارۂ مجرّدہ:

اسے ''استعارۂ مصرّحہ مجرّدہ'' (۱۶۱) اور ''استعارۂ پیراستہ'' یا ''تجرید'' (۱۶۲) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے اور اس صورت کے تحت اقبال نے اپنے استعاراتی بیان میں صرف مستعار لہ کے مناسبات و ملائمات یا صفات کا تذکرہ کیا ہے، جیسے:

بھٹکے ہوئے آہو کو پھر سُوئے حرم لے چل　　اس شہر کے خوگر کو پھر وسعتِ صحرا دے
(ب د،۲۱۲)

تو اے مسافرِ شب خود چراغ بن اپنا　　کر اپنی رات کو سوزِ جگر سے نورانی
(ب ج،۱۴۶)

جس گھر کا مگر چراغ ہے تو　　ہے اس کا مذاق عارفانہ!
(ض ک،۸۷)

ان اشعار میں اقبال نے مردِ مسلمان، فردِ ملت اور جاوید کے لیے بالترتیب ''آہو''، ''مسافرِ شب'' اور ''چراغ'' کے استعارے کیے ہیں اور صرف متذکرہ مستعار لہ کے مناسبات کا ذکر ہی ملتا ہے۔

(۳) استعارۂ مرشحہ:

اسے ''استعارۂ مصرّحۂ مرشحہ'' (۱۶۳) اور ''استعارۂ پروردہ'' (۱۶۴) بھی کہا جاتا ہے۔ اس کی رو سے استعارے میں صرف مستعار منہ کے مناسبات لائے جاتے ہیں، مثلاً اقبال لکھتے ہیں:

کبھی جو آوارۂ جنوں تھے وہ بستیوں میں پھر آبسیں گے　　　برہنہ پائی وہی رہے گی مگر نیا خار زار ہوگا

(ب د، ۱۴۰)

پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی　　　باقی ہے ابھی رنگ مرے خونِ جگر میں

(ب ج، ۱۰۴)

مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ　　　کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بے باک

(ض ک، ۱۲۴)

جس کی شاخیں ہوں ہماری آبیاری سے بلند　　　کون کر سکتا ہے اُس نخلِ کہن کو سرنگوں؟

(ا ح، ٦)

یہاں ''آوارۂ جنوں''، ''حنا''، ''آگ'' اور ''نخلِ کہن'' مستعار منہ ہیں اور اقبال نے اپنے ان شعروں میں صرف ان ہی کے مناسبات اور صفات کا تذکرہ کیا ہے۔ لہٰذا استعارۂ مرشحہ کی صورت پیدا ہوئی ہے۔

(۴) استعارۂ موشحہ:

استعارۂ موشحہ وہ ہے جس میں مستعار لہ اور مستعار منہ دونوں ہی کے مناسبات ذکر کیے جاتے ہیں، مثلاً:

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں　　　کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے

(ب ج، ۱۰)

غمیں نہ ہو کہ بہت دور ہیں ابھی باقی　　　نئے ستاروں سے خالی نہیں سپہرِ کبود

(ض ک، ۱۱۰)

''انسان'' اور ''نئی فکر کے حامل افراد'' مستعار لہ ''ٹوٹا ہوا تارا'' اور ''نئے ستارے'' مستعار منہ ہیں اور دونوں شعروں میں علامہ نے طرفینِ استعارہ کے مناسبات یا صفات کو مذکور کر کے استعارۂ موشحہ کی صورت پیدا کی ہے۔

دوسری تقسیم:

استعارۂ مصرّحہ کی دوسری تقسیم طرفینِ استعارہ، مستعار منہ اور مستعار لہ کی بنیاد پر کی گئی ہے اور اس ضمن میں اسے درج ذیل دو قسموں میں بانٹا جاتا ہے:

(۱) استعارۂ وفاقیہ:

اسے ''ھمساز'' (۱٦۵) یا ''استعارۂ وفاقی'' (۱٦٦) بھی کہتے ہیں اور اس سے مراد یہ ہے کہ طرفینِ استعارہ یعنی مستعار منہ اور

مستعارلہ اس قسم کے ہوں کہ ان کا باہم ایک جگہ یا فردِ واحد میں جمع ہونا ممکن ہو۔ چونکہ ''وفاق'' بمعنی موافقت کرنے کے ہے، اس لیے اس صورت کے تحت اجتماعِ طرفین ممکن ہو جاتا ہے۔ جیسے:

فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی! | خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند!
(ب ج، ۲۱)

وہ میرا رونقِ محفل کہاں ہے | مری بجلی، مرا حاصل کہاں ہے!
(//، ۸۴)

پہلے شعر میں مستعارلہ ''انسان'' ہے اور مستعارمنہ ''خاکی ہونا''۔ چونکہ فردِ واحد کا بیک وقت خاکی ہونا اور خاک سے پیوند نہ رکھنا ممکن ہے، لہٰذا یہاں استعارۂ وفاقیہ کی صورت پیدا ہوئی ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں ''محبوب'' مستعارلہ ہے ''رونقِ محفل'' اور ''بجلی و حاصل'' مستعارمنہ اور طرفین استعارہ کا ایک ہی شخص میں جمع ہونا عین ممکن بھی ہے۔ یوں اقبالؔ نے استعارۂ وفاقیہ کے استعمال سے لطافت کلام میں اضافہ کر دیا ہے۔

(۲) استعارۂ عنادیہ:

اسے ''استعارۂ عنادی'' (۱۶۷) اور ''استعارۂ ناساز'' (۱۶۸) سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔ 'عناد' کے معنی چونکہ دشمنی یا ناسازی کے ہیں، لہٰذا اس کے تحت اجتماعِ طرفین استعارہ فردِ واحد میں ایک ہی مقام پر ممکن نہیں ہوتا۔ اس کی بڑھی ہوئی صورت یہ ہے کہ خوش طبعی اور طنز و استہزا کے لیے دو ایسی اضداد کو باہم استعارہ کر لیتے ہیں، جن کا جمع ہونا محال ہوتا ہے۔ اس انداز کو محققین نے ''استعارۂ تھکمیہ'' یا ''تملیحیہ'' (۱۶۹) یا ''استعارۂ ریشخند'' (۱۷۰) کا نام دیا ہے۔ شعرِ اقبالؔ سے اجتماعِ طرفین میں عناد کی مثالیں دیکھیے جن میں وہ متضاد اوصاف جمع کر دیتے ہیں:

ہو نکو نام جو قبروں کی تجارت کر کے | کیا نہ بیچو گے جو مل جائیں گے صنم پتھر کے
(ب د، ۲۰۱)

بجھائے خواب کے پانی نے اخگر اس کی آنکھوں کے | نظر شرما گئی ظالم کی درد انگیز منظر سے
(//، ۲۱۸)

دہقاں ہے کسی قبر کا اُگلا ہوا مردہ | بوسیدہ کفن جس کا ابھی زیرِ زمیں ہے
(ض ک، ۱۵۱)

گرچہ مکتب کا جواں زندہ نظر آتا ہے | مردہ ہے، مانگ کے لایا ہے فرنگی سے نفس
(//، ۱۷۱)

خال خال اس قوم میں اب تک نظر آتے ہیں وہ　　کرتے ہیں اشکِ سحر گاہی سے جو ظالم وضو

(ا ح،۱۲)

ان اشعار میں علامہ نے بدنام کا استعارہ نکونام سے، حساسیت کا استعارہ ظالم سے، بدحال کا استعارہ قبر کے اگلے ہوئے مردے سے، زندہ کا استعارہ مردہ سے اور خدا ترس کا استعارہ ظالم سے کر کے نہایت عمدگی سے استعارۂ عنادیہ کی صورتیں پیدا کی ہیں اور ان سے شعر پاروں میں طنز و استہزا کے پہلو بھی ابھرے ہیں۔

تیسری تقسیم :

استعارۂ مصرّحہ کی تیسری تقسیم وجہ جامع کی بنیاد پر کی جاتی ہے اور محققین بیان نے اس کی درج ذیل چار اقسام متعین کی ہیں:

اوّل: یہ کہ وہ جامع طرفین استعارہ یعنی مستعار منہ و مستعار لہ کے معنی کا جزو ہوتی ہے، اس لیے اسے بہ آسانی ان میں تلاش کیا جاسکتا ہے، مثلاً اقبال لکھتے ہیں:

برقِ ایمن مرے سینے پہ پڑی روتی ہے　　دیکھنے والی ہے جو آنکھ، کہاں سوتی ہے!

(ب د،۱۷۳)

مژدہ اے پیمانہ بردارِ خمستانِ حجاز!　　بعد مدت کے ترے رندوں کو پھر آیا ہے ہوش

(//،۱۸۸)

پہلے شعر میں غافل رہنے کا استعارہ سونے کے ساتھ کیا اور غفلت و بے پروائی وجہ جامع ہے جو مستعار منہ اور مستعار لہ کے مفاہیم میں داخل ہے۔ فرق اس قدر ہے کہ مستعار منہ میں شدید اور مستعار لہ میں ضعیف ہے۔ بعینہٖ دوسرے شعر میں بیداری کا استعارہ ہوش کے ساتھ کیا گیا ہے اور پروا کرنا اور غافل نہ رہنا طرفین استعارہ دونوں کے مفہوم میں داخل ہے، یوں وجہ جامع کی پہلی صورت پیدا ہوئی ہے۔

دوم: یہ کہ وجہ جامع کو مستعار منہ و مستعار لہ کے مفہوم و معنی کا جزو نہ ہونے کے باعث، اس کا طرفین استعارہ میں بہ آسانی دریافت کرنا ممکن نہیں ہوتا، جیسے:

ذوقِ گویائی خموشی سے بدلتا کیوں نہیں　　میرے آئینے سے یہ جوہر نکلتا کیوں نہیں

(ب د،۴۳)

مرے خورشید! کبھی تو بھی اٹھا اپنی نقاب　　بہرِ نظّارہ تڑپتی ہے نگاہِ بے تاب

اپنے خورشید کا نظّارہ کروں دور سے میں　　صفتِ غنچہ ہم آغوش رہوں نور سے میں

(//،۱۱۸)

ضو سے اس خورشید کی اختر مرا تابندہ ہے　　چاندنی جس کے غبارِ راہ سے شرمندہ ہے

(//،۱۲۰)

شیر مردوں سے ہوا بیشۂ تحقیق تہی　　رہ گئے صوفی و ملا کے غلام اے ساقی

(ب ج،۱۲)

ان اشعار میں اقبالؔ نے دل کو آئینے سے، محبوب رعنا کو خورشید سے اور مردِ شجاع اور نڈر کو شیر مرد استعارہ کیا ہے اور ظاہر ہے کہ شفافیت وحساسیت، دل اور آئینے، نورانیت، سورج اور خوبصورت آدمی اور شجاعت، شیر اور بہادر آدمی کو عارض ہیں مگر ان کے مفہوم میں داخل نہیں۔ پس وجہ جامع علامہ کے ان استعاروں کے طرفین میں شامل نہیں بلکہ خارج ہے۔

سوم: یہ ہے کہ وجہ جامع استعارے میں پوشیدہ یا دریاب نہیں ہوتی بلکہ بادی الرائے میں ظاہر ہونے کے باعث جلد سمجھ میں آ جاتی ہے۔ یہ زیادہ نادر اور عجب نہیں اور یہی وجہ ہے کہ زیادہ مستعمل اور عامتہ الناس میں مقبول ہوتی ہے۔ اس عنصر کی وجہ سے ایسی وجہ جامع پر مبنی استعارے ''استعارۂ عامیۂ مبتذلہ'' یا ''استعارۂ نزدیک و آشنا'' (۱۷۱) کہلاتے ہیں۔ چونکہ بہت زیادہ صرف کرنے سے ابتذال پیدا ہوتا ہے، اس لیے بعض محققین نے اسے ''استعارۂ مبتذلہ'' (۱۷۲) سے بھی موسوم کیا ہے۔ مثلاً اقبالؔ کے ذیل کے شعروں میں وجہ جامع بلا تأمل اور غور کے سمجھ میں آ جاتی ہے:

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن　　مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن

(ب ج،۳۰)

ہُوا حریفِ مہ و آفتاب تو جس سے　　رہی نہ تیرے ستاروں میں وہ درخشانی

(ض ک،۳۲)

اپنے نُورِ نظر سے کیا خوب　　فرماتے ہیں حضرتِ نظامی

''جاے کہ بزرگ بایدت بود　　فرزندیِ من ندارت سود''

(//،۸۸)

خیالِ جادہ و منزل فسون و افسانہ　　کہ زندگی ہے سراپا رحیلِ بے مقصود

(ا ح،۳۴)

یہاں ''چراغ'' لالہ سے، ''ستارے'' نژادِ نو سے، ''رحیلِ بے مقصود'' زندگی سے اور ''نورِ نظر'' فرزند سے استعارہ ہے اور تمام شعروں میں وجہ جامع نادر نہیں بلکہ ظاہر، عام اور مستعمل ہے۔ چنانچہ استعارۂ عامیہ یا مبتذلہ کی صورت پیدا ہوئی ہے۔

چہارم: یہ ہے کہ وجہ جامع دُور و دیریاب ہوتی ہے، نادر ہونے کے باعث بہ آسانی سمجھ میں نہیں آتی اور سوائے خواص کے

عامتہ الناس اسے سمجھنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ اسی نسبت سے وجہ جامع کی اس صورت کو ''استعارۂ مخفی یا غریبہ'' (۱۷۳)، ''استعارۂ خاص'' (۱۷۴) یا ''استعارۂ دور و شگفت'' (۱۷۵) سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اپنی ندرت و جدت کے باعث یہ قسم قلمرو استعارہ میں بہت ارزش کی حامل ہے اور اس کی تفہیم کرتے ہوئے قاری کا ذہن بڑی مسرت اور اہتزاز محسوس کرتا ہے۔ یہ درست ہے کہ بعض اوقات استعارے کی یہ نوعیت شعر میں غرابت پیدا کر دیتی ہے لیکن شعر اقبالؔ کا حیران کن پہلو یہ ہے کہ علامہ نے اس ضمن میں بھی لطافت اور تازگی کو برقرار رکھا ہے، جیسے:

خدا کی شان ہے ناچیز، چیز بن بیٹھیں جو بے شعور ہوں یوں با تمیز بن بیٹھیں
(ب د، ۳۱)
———
اپنے پروانوں کو پھر ذوقِ خود افروزی دے برقِ دیرینہ کو فرمانِ جگر سوزی دے
(//، ۳۱)
———
بت شکن اُٹھ گئے، باقی جو رہے بت گر ہیں تھا براہیم پدر اور پسر آزر ہیں
(//، ۳۱)
———
ترے نیستاں میں ڈالا مرے نغمۂ سحر نے مری خاکِ پے سپر میں جو نہاں تھا اک شرارا
(ض ک، ۳۶)

ان اشعار میں ''کوئی چیز بن بیٹھنا'' اپنی حیثیت کا احساس دلانے کا استعارہ ہے جو بظاہر مبتذل نظر آتا ہے لیکن یہ کہہ دینے سے کہ خدا کی شان ناچیز، چیز بن بیٹھیں، کسی قدر ندرت آ گئی ہے۔ اسی طرح مسلم نوجوانوں کو پروانے کہہ کر ان کے اندر حرارت عمل پیدا کرنے کے لیے 'برق کا' استعارہ عام ہے مگر علامہ نے اس کے ساتھ دیرینہ کا اضافہ کر کے اسے خاص بنا دیا ہے۔ بعینہٖ 'بت گر' اور 'بت شکن' کے استعاروں کو ابراہیمؑ اور آزر کی تلمیحات سے جوڑ کر ندرت و جدت پیدا کی گئی ہے۔ آخری شعر میں خصوصیت یہ ہے کہ یہاں شاعر نے خود کو روایتی انداز میں محض ''خاک'' کہنے کے بجائے، 'خاکِ پے سپر' کے استعارے سے متعارف کروا کے استعارۂ غریبہ یا استعارۂ خاص کی صورت اُبھاری ہے۔

چوتھی تقسیم: استعارۂ مصرحہ کی چوتھی تقسیم طرفین استعارہ (مستعار منہ و مستعار لہ) اور وجہ جامع، تینوں کی بنیاد پر کی جاتی ہے اور اس سلسلے میں اسے چھے اقسام میں منقسم کیا گیا ہے، جن سے متعارف کراتے ہوئے صاحب **بحر الفصاحت** لکھتے ہیں:

...... یہ چھے قسم پر ہے اس لیے کہ مستعار منہ اور مستعار لہ یا حسّی ہوتے ہیں یا ایک ان میں سے حسّی ہوتا ہے اور ایک عقلی مثلاً مستعار منہ حسّی ہوتا ہے اور مستعار لہ عقلی یا مستعار منہ عقلی ہوتا ہے، مستعار لہ حسی، پس چار صورتیں ہوئیں جن میں وجہ جامع ہمیشہ عقلی ہوتی ہے کیونکہ وجہ شبہ جس کا نام جامع ہے، وہ طرفین کے ساتھ قائم ہوتی ہے۔ پس جبکہ دونوں عقلی ہوں گے تو ان کے ساتھ وجہ جامع قائم ہوگی اور اگر ان میں سے ایک عقلی

ہوگا اور ایک حسّی، تب بھی وجہ جامع کا عقلی ہونا ضرور ہے اس لیے کہ عقلی کا قیام حسّی کے ساتھ متخیل ہے اور جبکہ مستعار منہ اور مستعار لہ دونوں حسی ہوتے ہیں تو وجہ جامع کبھی عقلی ہوتی ہے، کبھی حسّی اور کبھی مختلف یعنی بعض حسّی اور بعض عقلی......اس طرح چھے قسمیں ہوگئیں......(۱۷۶)

ذیل میں طرفین استعارہ اور وجہ جامع کی بنیاد پر قائم کی گئی ان چھے صورتوں کا شعر اقبالؔ کی روشنی میں جائزہ لیا جاتا ہے:

(۱)مستعار لہ، مستعار منہ اور وجہ جامع، تینوں حسی:

کلام اقبالؔ میں مستعار لہ، مستعار منہ اور وجہ جامع تینوں حسّی ہونے کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ چونکہ حواس پانچ ہیں، لہٰذا اس قسم کی مزید پانچ حالتیں حسّی متعلق بہ باصرہ، حسّی متعلق بہ سامعہ، حسّی متعلق بہ شامہ، حسّی متعلق بہ ذائقہ اور حسّی متعلق بہ لامسہ قرار پاتی ہیں۔ جیسے:

حسّی متعلق بہ باصرہ:

گزر جا بن کے سیلِ تند رو کوہ و بیاباں سے گلستاں راہ میں آئے تو جُوئے نغمہ خواں ہو جا

(ب د،۲۷۴)

مردِ مسلمان کے شدائد سے گزرنے کو ''سیلِ تندرو'' اور خوش آیند حالات سے گزرنے کو ''جُوئے نغمہ خواں'' سے استعارہ کیا، یوں مستعار منہ اور مستعار لہ دونوں حسّی ہیں اور وجہ جامع تیزی اور آہستگی ہے جو حس باصرہ سے متعلق ہے۔

حسّی متعلق بہ سامعہ:

چھیڑتی جا اس عراقِ دلنشیں کے ساز کو اے مسافر! دل سمجھتا ہے تری آواز کو

(ب د،۲۳)

ندی کے پہاڑوں سے ٹکرانے سے پیدا ہونے والی آواز کو عراقِ دلنشیں (ایک راگنی) سے استعارہ کیا۔ طرفین استعارہ دونوں حسّی ہیں اور وجہ جامع یعنی دلنشیں آواز، متعلق بہ حسِ سامعہ ہے۔

حسّی متعلق بہ شامہ:

شرابِ بے خودی سے تا فلک پرواز ہے میری شکستِ رنگ سے سیکھا ہے میں نے بن کے بو رہنا

(ب د،۷۴)

شاعر کی فلک تک پرواز کو ''بو'' سے استعارہ کیا، طرفین حسّی ہیں اور وجہ جامع ''بو کا چاروں اور پھیلنا'' ہے جو حسّی متعلق بہ شامہ ہے۔

حسّی متعلق بہ ذائقہ:

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا وہی جام گردش میں لا ساقیا

(ب ج،۱۲۴)

شرابِ کہن، بادۂ ناب سے استعارہ کیا اور یہاں وجہ جامع ''مزا'' ہے جو حسّی متعلق بہ ذائقہ ہے۔

حسّی متعلق بہ لامسہ:

ہو حلقۂ یاراں تو بریشم کی طرح نرم — رزمِ حق و باطل ہو تو فولاد ہے مومن

(ض ک، ۴۵)

پہلا مصرع تشبیہ لامسہ پر مبنی ہے جبکہ دوسرا مصرع استعاراتی ہے۔ یہاں مومن کے رزمِ حق و باطل میں ہونے کو ''فولاد'' سے استعارہ کیا ہے، طرفین حسّی ہیں اور وجہ جامع سختی کا عنصر ہے، جو حسّی متعلق بہ لامسہ ہے۔

(۲) طرفین حسّی اور وجہ جامع عقلی:

اس قسم کے تحت شاعر طرفین استعارہ (مستعار منہ، مستعار لہ) کو تو حسّی لانے کا اہتمام کرتا ہے لیکن وجہ جامع عقلی ہوتی ہے۔ جیسے:

دہقاں ہے کسی قبر کا اُگلا ہوا مردہ — بوسیدہ کفن جس کا ابھی زیرِ زمیں ہے

(ض ک، ۱۵۱)

(۳) مستعار لہ حسّی اور مستعار منہ و وجہ جامع عقلی:

اس کے تحت اقبالؔ نے مستعار لہ کو حسّی اور مستعار منہ و وجہ جامع کو عقلی لانے کا یوں التزام کیا ہے:

وہ میرا رونقِ محفل کہاں ہے — مری بجلی، مرا حاصل کہاں ہے!

(ب ج، ۸۴)

مستعار لہ حسّی ''محبوب''، مستعار منہ عقلی ''رونقِ محفل'' اور وجہ جامع عقلی ''محفل آرائی کی صلاحیت'' ہے۔

(۴) مستعار منہ حسّی، مستعار لہ اور وجہ جامع عقلی:

علاقہ اس نوع کی رو سے مستعار منہ کو حسّی اور مستعار لہ و وجہ جامع کو عقلی لا کر شعر کے استعاراتی بیان کو جدت بخشتے ہیں:

پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی — باقی ہے ابھی رنگ مرے خونِ جگر میں

(ب ج، ۱۰۴)

یہاں دوسرے مصرعے میں ''خونِ جگر'' محنت شاقہ کا استعارہ ہے۔ چنانچہ مستعار منہ حسّی خونِ جگر، مستعار لہ عقلی سخت محنت اور وجہ جامع عقلی مسلسل ریاضت و محنت ہے۔

(۵) مستعار منہ، مستعار لہ اور وجہ جامع تینوں عقلی:

اقبالؔ نے تینوں ارکان استعارہ یعنی مستعار منہ، مستعار لہ اور وجہ جامع کو عقلی لانے کا اہتمام اس طرح کیا ہے:

برقِ ایمن مرے سینے پہ پڑتی روتی ہے　　　دیکھنے والی ہے جو آنکھ کہاں سوتی ہے!

(ب د، ۱۷۳)

اقبالؔ نے غافل ہونے کا استعارہ سونے کے ساتھ کیا ہے اور وجہِ جامع بے پروائی اور غفلت ہے اور یوں یہ تینوں عقلی ہیں۔ اس لیے کہ غافل رہنے اور غفلت و بے پروائی کا عقلی ہونا ظاہر ہے اور سونے سے مراد احساس کا باقی نہ رہنا ہے جو بیداری میں حاصل ہوتا ہے اور اس کے عقلی ہونے میں بھی کوئی شبہ نہیں۔

(۶) طرفین حسّی اور وجہ جامع مرکب:

اس قسم کے تحت شاعر طرفینِ استعارہ کو حسّی اور وجہِ جامع کو مرکب لاتا ہے یعنی بعض امر حسّی اور بعض عقلی ہوتے ہیں، مثلاً:

ضو سے اس خورشید کی اختر مرا تابندہ ہے　　　چاندنی جس کے غبارِ راہ سے شرمندہ ہے

(ب د، ۱۲۰)

یہاں شخصِ جلیل القدر (یعنی محبوب) کا استعارہ خورشید سے کیا ہے جو حسن (حسی) اور شان (عقلی) کی بزرگی و برتری کی مجموعہ وجہ جامع ہے۔ نجم الغنی نے اس قسم کے استعاروں کو نادر قرار دیا ہے اور ان کے مطابق ایسے استعارے کم واقع ہوتے ہیں، گویا حقیقت میں یہ دو استعارے ہیں (۱۷۷) علامہ کی قدرتِ کلام دیکھیے کہ ان کے استعارے اس رنگ سے بھی خالی نہیں ہیں۔

پانچویں تقسیم: استعارۂ آشکار کو مستعار یعنی وہ لفظ یا کلمہ جو اپنے حقیقی معنی کی جگہ استعمال ہوتا ہے، کی بنیاد پر بھی دو انواع میں تقسیم کیا گیا ہے۔ جو یہ ہیں:

(۱) استعارۂ اصلیّہ:

جس استعارے میں لفظِ مستعار اسمِ جنس ہو، اسے ''استعارۂ اصلیّہ'' یا استعارۂ پایہ'' (۱۷۸) کہتے ہیں۔ مراد یہ ہے کہ استعارۂ اصلیّہ ایسی بہت سی چیزوں پر صادق آسکتا ہے، جو کوئی مشترک وصف رکھتی ہیں۔ شعرِ اقبالؔ میں اس نوعیت پر مبنی کافی مثالیں ملتی ہیں، جیسے:

جستجو جس گل کی تڑپاتی تھی اے بلبل مجھے　　　خوبیِ قسمت سے آخر مل گیا وہ گل مجھے

(ب د، ۱۲۰)

ضو سے اس خورشید کی اختر مرا تابندہ ہے　　　چاندنی جس کے غبارِ راہ سے شرمندہ ہے

(۱۲۰، //)

ایک بلبل ہے کہ ہے محوِ ترنم اب تک　　　اس کے سینے میں ہے نغموں کا تلاطم اب تک

(۱۷۰، //)

ابرِ نیساں! یہ تنک بخشیِ شبنم کب تک　　مرے کہسار کے لالے ہیں تہی جام ابھی

(//،۲۷۹)

خرد سے راہرو روشن بصر ہے　　خرد کیا ہے چراغِ رہ گزر ہے

(ب ج،۸۵)

ان شعروں میں ''گل''، ''خورشید''، ''بلبل''، ''لالے'' اور ''چراغ رہ گزر'' مستعار ہیں۔ جنھیں بالترتیب محبوب، شاعر کی ذات، مردِ مسلمان اور تعقل کے لیے استعارہ کیا گیا ہے اور ظاہر ہے کہ یہ تمام اسم جنس ہیں۔ لہٰذا استعارۂ اصلیہ کی صورت پیدا ہوئی ہے۔

(۲) استعارۂ تبعّیہ:

اسے ''استعارۂ پیرو'' (۱۷۹) بھی کہتے ہیں اور یہ اس طرح ہے کہ لفظ مستعار، فعل یا مشتقاتِ فعل سے ہوتا ہے۔ اس ضمن میں یہ یادرکھنا چاہیے کہ فعل یا مشتقات فعل کے معنی میں یہ صلاحیت نہیں ہوتی کہ تشبیہ کے وصف سے متصف ہو سکے بلکہ یہاں فعل کا مصدر مشبہ ہوتا ہے۔ مثلاً اقبال لکھتے ہیں:

میرے مٹنے کا تماشا دیکھنے کی چیز تھی　　کیا بتاؤں ان کا میرا سامنا کیونکر ہوا

(ب د،۱۰۰)

اڑ بیٹھے کیا سمجھ کر بھلا طور پر کلیم　　طاقت ہو دید کی تو تقاضا کرے کوئی

(//،۱۰۲)

ہم مشرق کے مسکینوں کا دل یورپ میں جا اٹکا ہے　　واں کنٹر سب بلوریں ہیں، یاں ایک پرانا مٹکا ہے

(//،۲۸۵)

لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی!　　ہاتھ آجائے مجھے میرا مقام اے ساقی!

(ب ج،۱۲)

بے چاری کئی روز سے دم توڑ رہی ہے　　ڈر ہے خبرِ بد نہ میرے منہ سے نکل جائے

(ض ک،۱۵۶)

ان اشعار میں استعارۂ تبعیہ کی صورت یوں پیدا ہوئی ہے کہ 'مٹنا' مصدر ہے جس سے مراد فنا ہونا ہے اور دونوں میں استعارہ ہے۔ 'اڑ بیٹھے' فعل ماضی ہے مگر اڑ بیٹھنے اور ضد کرنے میں استعارہ ہے، جو مصدر ہیں۔ ''دل جا اٹکا ہے'' فعل حال ہے اور دل اٹکانے اور عاشق ہونے میں استعارہ ہے اور یہ دونوں بھی مصدر ہیں۔ بعینہٖ 'ہاتھ آ جانا' سے مراد مل جانا اور 'دم توڑنا' سے مقصود زوال پذیر ہو جانا ہے اور یہ تمام مصادر ہیں، جن کے مابین استعارات قائم کیے گئے ہیں۔

(ب) استعارہ بالکنایہ:

بناوٹ کے اعتبار سے استعارے کی دوسری قسم ''استعارہ بالکنایہ'' ہے جسے ''استعارۂ مکنّیہ'' (۱۸۰) یا ''استعارۂ مکنّیہ تخییلیہ'' (۱۸۱) بھی کہا جاتا ہے۔ چونکہ کسی امر کی تصریح وتوضیح نہ کرنے کا نام کنایہ ہے، لہٰذا استعارے کی یہ صورت ''استعارہ بالتصریح'' کی طرح صراحت کے بجائے پوشیدگی کا عنصر رکھتی ہے۔ استعارہ بالکنایہ میں مستعارلہ مذکور اور مستعار منہ متروک ہوتا ہے اور کوئی شے کہ مشبہ بہ سے تعلق رکھتی ہے، مشبہ کے واسطے ثابت کی جاتی ہے یعنی مستعارلہ کے مذکور اور مستعار منہ کے محذوف ہونے کے ساتھ ساتھ اس صورت کے لیے شرط یہ ہے کہ مستعار منہ کے مناسبات ضرور بیان کیے جائیں۔ اس طرح تخلیق کار یہ مقصد رکھتا ہے کہ مستعار منہ عین مستعارلہ ہے۔ استعارہ بالکنایہ میں بات کی ادائی کنایۃً ہوتی ہے، اس وجہ سے یہ شعر پارے میں ایمائی ورمزی حسن پیدا کر دیتا ہے۔ چونکہ کنائے اور تخییل کو باہم جدا نہیں کیا جا سکتا، اس لیے محققین فن نے ''استعارہ بالکنایہ'' اور ''استعارہ تخییلیہ'' کی تعاریف ساتھ ساتھ بیان کی ہیں، مثلاً مولوی نجم الغنی لکھتے ہیں:

> استعارہ بالکنایہ، یہ ہے کہ نفس میں تشبیہ دی جاتی ہے اور سوائے مشبہ کے کوئی چیز ذکر نہیں کی جاتی اور بعض چیزیں جو مشبہ بہ کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہیں، وہ مشبہ کے لیے ثابت کی جاتی ہیں، پس ان کا ثابت کرنا اس تشبیہ پر جو نفس میں مضمر ہے، دلالت کرتا ہے۔ اسی تشبیہ مضمر کو استعارہ بالکنایہ کہتے ہیں یعنی ایسا استعارہ جو کنائے کے ساتھ ہو کیونکہ اس میں مشبہ بہ کی تصریح نہیں ہوتی ہے......اور وہ چیز جو مشبہ بہ سے خصوصیت رکھتی ہے، اس کو مشبہ کے لیے ثابت کرنے کا نام استعارۂ تخییلیہ ہے کیونکہ جب کوئی ایسی چیز جو مشبہ بہ سے خصوصیت رکھتی ہے، مشبہ کے لیے مانگی جاتی ہے تو یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ مشبہ جنس سے مشبہ بہ کے ہے......(۱۸۲)

بقول جلال الدین احمد جعفری زینبی:

> اگر مشبہ کا ذکر کریں اور مشبہ بہ کو حذف کر کے اس کے چند لوازم ذکر کریں تو ایسی صورت میں مشبہ کا ذکر اور مشبہ بہ کا حذف کرنا استعارہ بالکنایہ ہے اور مشبہ بہ محذوف کے لوازم کو مشبہ کے واسطے ثابت کرنا استعارۂ تخییلیہ کہلائے گا......(۱۸۳)

مصنف بہار بلاغت لکھتے ہیں:

> مشبہ بہ متروک کے ساتھ تصور میں تشبیہ دینے کو استعارہ بالکنایہ کہتے ہیں۔ کسی چیز کی تصریح نہ کرنے کا نام کنایہ ہے یعنی استعارہ بالکنایہ سے مراد مشبہ کا ذکر کرنا اور مشبہ بہ کو نصب قرینہ لے آنا اور قرینہ اس جگہ استعارۂ تخیلہ ہے، دوسرے لفظوں میں مشبہ بہ محذوف کے اثبات لوازم کو استعارۂ تخیلہ کہتے ہیں۔(۱۸۴)

شعر اقبالؔ میں استعارہ بالکنایہ کا رنگ بانگ درا کے ذیل کے شعروں میں بڑی عمدگی سے اُبھرا ہے جن میں شاعر نے خود کو پرندے سے تشبیہ دے کر اس کے واسطے گھونسلے، قفس یا دام وغیرہ کو ثابت کیا ہے:

لاؤں وہ تنکے کہیں سے آشیانے کے لیے　　بجلیاں بے تاب ہوں جن کو جلانے کے لیے

وائے ناکامی، فلک نے تاک کر توڑا اسے — میں نے جس ڈالی کو تاڑا آشیانے کے لیے

// // // // — // // // //

جمع کر خرمن تو پہلے دانہ دانہ چن کے تو — آ ہی نکلے گی کوئی بجلی جلانے کے لیے

پاس تھا ناکامیِ صیّاد کا اے ہم صفیر — ورنہ میں اور اڑ کے آتا ایک دانے کے لیے

(ص۹۹۔۱۰۰)

یہاں شاعر کی ذات مستعارلہ ہے، جو مذکور ہے اور پرندہ ہونا، مستعارمنہ ہے جو متروک ہے مگر اس کے تلازمے موجود ہیں جو ان غزلیہ اشعار میں استعارہ بالکنایہ کی صورت پیدا کر دیتے ہیں۔اسی طرح یہ شعر دیکھیے:

نگاہِ گرم کہ شیروں کے جس سے ہوش اُڑ جائیں — نہ آہِ سرد کہ ہے گوسفندی و میشی

(ب ج، ۳۰)

خودی میں ڈوب زمانے سے نااُمید نہ ہو — کہ اس کا زخم ہے در پردہ اہتمامِ رفو

(ض ک، ۱۶۵)

اقبالؔ نے ''شیر'' کا استعارہ مردِ شجاع کے لیے استعمال کیا ہے، یعنی ''شیر'' مستعارلہ ہے جس کا ذکر ہوا اور ''مردِ شجاع'' مستعارمنہ ہے جو مذکور نہیں مگر اس کے تلازمے ضرور موجود ہیں۔بعینہٖ خودی کو تلوار سے اس کا ذکر کیے بغیر تشبیہ دی جس سے شعر میں استعارہ بالکنایہ کی صورت ابھری ہے۔

انواعِ استعارہ بالکنایہ:

ڈاکٹر سیروس شمیسا نے استعارہ بالکنایہ کو ''استعارۂ مکنیہ تخئیلیہ'' کا نام دیتے ہوئے، اسے دو انواع میں منقسم کیا ہے(۱۸۵) جو یہ ہیں:

(ا)بہ صورت اضافہ:

اسے ''اضافۂ استعاری'' بھی کہہ سکتے ہیں، جس کی مزید دو صورتیں ہیں:

اوّل: یہ کہ اس میں مضاف الیہ اسم ہوتا ہے، جیسے رخسارِ صبح، رُوئے گل، دستِ روزگار، کامِ ظلم اور چنگالِ مرگ وغیرہ۔

دوم: وہ اضافت ہے کہ جس میں مضاف الیہ صفت ہوتا ہے، جیسے عزمِ تیز گام___ یاد رہے کہ وہ اضافت جس میں مضاف الیہ اسم ہو، وہاں مشبہ مضاف الیہ ہوتا ہے اور جس میں مضاف الیہ صفت ہو، وہاں مشبہ مضاف ہوتا ہے۔اقبالؔ نے ''اضافتِ استعارہ'' سے اپنے کلام میں بڑی عمدگی سے بلاغت و معنویت پیدا کی ہے مثلاً اضافت کی دونوں صورتیں، ان کے ہاں یوں نمود کرتی ہیں:

میں صورتِ گل دستِ صبا کا نہیں محتاج　　کرتا ہے مرا جوشِ جنوں میری قبا چاک

(ب ج، ۹۰)

آں عزمِ بلند آور آں سوزِ جگر آور　　شمشیرِ پدر خواہی بازوے پدر آور

(ا ح، ۴۶)

پہلے شعر میں مضاف الیہ کے اسم ہونے کی صورت میں مشبہ ''گل'' اور ''صبا'' ہے جبکہ دوسرے شعر میں مضاف الیہ کے صفت ہونے کے باعث مشبہ مضاف یعنی ''عزم'' ہے۔

(۲) بہ صورت غیر اضافی:

یہ وہ قسم ہے جس کے تحت شاعر استعارہ بالکنایہ اور استعارۂ تخییلیہ کے مابین فاصلہ روا رکھتا ہے یعنی کسی امر کا کنایۃً ذکر کرنے کے بعد اس کے لیے خیالی طور پر کوئی مثال لے کر آتا ہے مثلاً اقبال اپنے ذیل کے شعر میں زمانے کو کنایاتی طور پر اپنے دل میں فنا پذیری کے لیے مستعار لیتے ہیں اور اس کے بعد اس کے لیے ہر چیز کو خام رکھنے والی ہوا کا استعارہ تخییل کر کے استعارہ بالکنایہ غیر اضافی کی صورت پیدا کر دیتے ہیں:

پختہ افکار کہاں ڈھونڈنے جائے کوئی　　اس زمانے کی ہوا رکھتی ہے ہر چیز کو خام

(ض ک، ۸۱)

بعض اوقات استعارہ بالکنایہ کے تحت شاعر طرفینِ استعارہ میں سے مستعار منہ کو آدمی یا جاندار کے طور پر لا کر بے جان چیزوں کو زندگی بخش دیتا ہے۔ گویا وہ استعارۂ کنائی کی بنیاد ''آدمی گونگی یا جاندار گرائی'' یعنی Animism (۱۸۶) پر رکھتا ہے اور جب استعارۂ مکنیہ تخییلیہ میں مشبہ متروک اکثر موارد میں انسانی اوصاف رکھتا ہے، تو اسے اصطلاحِ استعارہ میں ''انسان مدارانہ'' یا Anthropomorphic (۱۸۷) سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ مغرب میں استعارۂ کنائی کی یہ صورت تشخیص یا Personification (۱۸۸) کہلاتی ہے اور سخنور اس کا استعمال کرتے ہوئے بڑی مہارت اور ذہانت سے اشیا و مظاہر یا موجوداتِ غیر ذی روح کو مجسم صفات و خصائصِ انسانی سے نوازتا ہے۔ اقبال نے بھی استعارہ بالکنایہ کے اس تخصیصی پہلو کو بڑی قادر الکلامی کے ساتھ برتا ہے۔ وہ اس کی وساطت سے معنویت و بلاغت میں اضافہ کر دیتے ہیں اور کہیں بھی کلام کے فطری بہاؤ اور روانی میں فرق نہیں آنے دیتے، مثلاً ذیل کے اشعار میں تشخیص (Personification) کے پہلو استعارۂ کنائی کی صورت میں بڑی خوبی سے در آئے ہیں:

تارے میں وہ، قمر میں وہ، جلوہ گہِ سحر میں وہ　　چشمِ نظارہ میں نہ تُو سُرمۂ امتیاز دے

(ب د، ۱۱۳)

کہہ رہا ہے مجھ سے، اے جویاے اسرارِ ازل!　　چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب

(//، ۲۵۶)

دستِ فطرت نے کیا ہے جن گریبانوں کو چاک　　　مزدکی منطق کی سوزن سے نہیں ہوتے رفو

(ا ج،۱۱)

پہلے دو شعروں میں بالترتیب ''چشمِ نظارہ'' اور ''چشمِ دل'' مستعارلہ مذکور، ''قوتِ بصارت'' اور ''قوتِ بصیرت'' مستعارمنہ متروک ہیں اوران کنایاتی استعاروں کو دیکھنے کی مجسم انسانی صفت سے ہمکنار کر کے تشخص کے عناصر اُبھرے ہیں، بعینہٖ تیسرے شعر میں مستعار لہ ''دستِ فطرت'' اور مستعارمنہ ''قوتِ اختیار'' ہے جو مذکور نہیں اور اس استعارۂ کنائی میں اقبالؔ نے غیر ذی روح مظہر یعنی ''فطرت'' کے ساتھ لفظ ''دست'' کا اضافہ کر کے اسے مجسم انسانی وصف سے نوازا ہے اور Personification کی بڑی نادر صورت پیدا ہوئی ہے۔

(ج) استعارہ تمثیلیہ:

بناوٹ کے اعتبار سے استعارے کی تیسری قسم استعارۂ تمثیلیہ ہے جسے ڈاکٹر سیروس شمیسا نے ''استعارۂ قیاسیہ'' کا نام دیا ہے(۱۸۹) اس صورت کو نجم الغنی ''تمثیل بطریقِ استعارہ''، ''تمثیل'' اور ''مجاز مرکب'' کہتے ہیں (۱۹۰) جبکہ میر جلال الدین کزازی کے مطابق اسے ''استعارۂ مرکب یا آمیغی'' سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے(۱۹۱) استعارے کی اس قسم میں مستعارلہ، مستعارمنہ اور وجہِ جامع کئی چیز سے حاصل ہوتے ہیں۔ تشبیہ تمثیل کے مقابلے میں یہ مطلق تمثیل ہے اور اس سبب سے اسے ''تمثیلِ مطلق'' بھی کہتے ہیں (۱۹۲) یہ ایسا استعارہ ہے جس میں ذکر مشبہ بہ کا اور ارادہ مشبہ کا ہوتا ہے اور دو صورتوں میں سے ایک صورت کو دوسری کے ساتھ تشبیہ دی جاتی ہے۔ استعارۂ تمثیلیہ میں استعارہ لفظ کے بجائے جملے میں ہوتا ہے یعنی ہم ایسے مشبہ بہ سے سروکار رکھتے ہیں جو جملے کی شکل میں ہو اور اس صورت میں ہم قدرے تأمل سے اس تمثیل یا قیاس تک پہنچ جاتے ہیں، جس کا شاعر نے اہتمام کر رکھا ہوتا ہے۔ اس کی بنیاد حقیقی کے بجائے خیالی و عقلی ہوتی ہے جس میں مشبہ بہ ایک مرکب ہوتا ہے جو حکمِ مثال رکھتا ہے۔ یاد رہے کہ یہ ''ارسال المثل'' سے مختلف ہے ارسال المثل میں مشبہ کا بھی ذکر ہوتا ہے۔ تمثیلی و مرکب استعارے بظاہر لغو اور ناممکن لگتے ہیں لیکن ان سے کلام کی معنویت میں خاطر خواہ اضافہ ہو سکتا ہے۔ تاہم اس ضمن میں شاعر کو اس امر کا خیال رکھنا چاہیے کہ مشبہ بہ زیادہ طویل نہ ہو یعنی کوئی روایت یا حکایت نہ ہو، کیونکہ ایسی صورت میں یہ استعارۂ تمثیلیہ کے بجائے محض تمثیل بن جائے گی۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ کبھی کبھار تمثیلی و مرکب استعاروں میں بہت سی داستانوں کے خلاصے پنہاں ہوتے ہیں اور ایسے تمثیلی استعارے عموماً کنائے کا درجہ اختیار کر لیتے ہیں۔ اقبالؔ کے اشعار میں مکمل طور پر یہ صورت تو نہیں تاہم ایک قسم کی کُلّی حالت کو دوسری قسم کی مجموعی حالت سے استعارہ کر کے کسی قدر استعارۂ تمثیلیہ کی صورت یوں تخلیق ہوئی ہے۔ جیسے:

ہمیشہ مور و مگس پر نگاہ ہے ان کی　　　جہاں میں ہے صفتِ عنکبوت ان کی کمند

(ض ک،۱۵۷)

شعرِ اقبالؔ میں استعارے کی متذکرہ اقسام اور دیگر فنی مباحث کا عملی اطلاق دیکھ کر حیرت و استعجاب کا پیدا ہونا یقینی ہے۔ اقبالؔ

نے اسے محسنہ شعری کو ''جانِ کلام'' خیال کرتے ہوئے جس طرح معنی آفرینی کی ہے، وہ نہایت متاثر کن ہے۔ اسی سبب سے ناقدانِ اقبالؔ نے علامہ کے استعاراتی اندازِ بیان کو تحسینی نگاہ سے دیکھا ہے اور اس کا مرتبہ متعین کرنے کی مؤثر کاوشیں بھی کی ہیں۔ اس سلسلے میں اولاً تو سیّد عابد علی عابد کے شعرِ اقبالؔ میں منقول مختصر اشارات لائقِ اعتنا ہیں جن کی وساطت سے انھوں نے استعاراتِ اقبالؔ کو لطافت، معنویت اور توضیح وصراحت کے اوصاف سے ہمکنار ہونے کے باعث سراہا ہے۔ عابد علی عابد ان استعاروں کو اقبالؔ کے کوائفِ باطنی اور واردات قلبی کے بیان میں حیرت انگیز قوتِ ابلاغ واظہار کا ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ انھوں نے بڑی جامعیت سے بتدریج قوت پکڑنے والے ان استعاروں کا قابل قدر تجزیہ کیا ہے۔ وہ علامہ کے استعاروں کے پس منظر میں کارفرما عجیب وغریب مشابہتوں کی ستایش کرتے ہوئے یہ مؤقف پیش کرتے ہیں کہ جہاں کہیں اقبالؔ کو اپنے تصورات وافکار اور تعقلات کی پیچیدہ دلالتوں کو پڑھنے والوں کے ذہن تک منتقل کرنا مطلوب ہوتا ہے، وہاں ان کے استعاروں کی لطافت عروج تک پہنچ جاتی ہے۔ چنانچہ ان کی شاعری میں ایسے کئی مقام آتے ہیں جہاں اقبالؔ نے نہایت دقیق اور لطیف کیفیات وافکار کو استعارے کی زبان میں بڑی چابکدستی سے ڈھالا ہے اور یوں ''حقیقت کی گونا گونی اور اس کے مظاہر کا تنوع فلسفیانہ تعقلات کی صورت میں پڑھنے والوں تک نہیں پہنچتا بلکہ یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعر کو ان حقائق کا وجدانی شعور حاصل ہوا ہے۔'' (۱۹۳)

استعاراتِ اقبالؔ کے ضمن میں قدرے مفصل اور قابل قدر کام ڈاکٹر سعد اللہ کلیم کا ہے، جو اقبالؔ کے **مشبہ بہ و مستعار منہ** کے عنوان سے سامنے آیا۔ اس موضوع کے تحت ڈاکٹر صاحب نے استعارے کے باب میں اقبالؔ کے مستعار منہ کا سراغ لگایا ہے۔ ان کے مطابق:

> اقبالؔ کے کلام میں بعض مشبہ بہ اور مستعار منہ مستقل حیثیت اختیار کر کے علامت کے زمرے میں آ گئے ہیں اور اس لیے زیادہ تر ایک معیّنہ مفہوم میں استعمال ہوتے ہیں لیکن بعض ایسے الفاظ بھی ہیں جن کا شاعر نے مستقل طور پر کوئی مفہوم متعین نہیں کیا پھر بھی بار بار اس کا خیال ان کے طرف لوٹا ہے۔ اس سے اس کی بعض اشیا اور بعض الفاظ سے خاص طرح کی وابستگی کا اظہار ہوتا ہے اور ظاہر ہے ہر خارجی وابستگی کے کچھ داخلی نفسیاتی محرکات ہوتے ہیں۔ (۱۹۴)

صرف مستعار منہ کے حوالے سے دیکھا جائے تو ڈاکٹر سعد اللہ کلیم نے انھیں تین وسیع تر دائروں میں پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ پہلا دائرہ رنگ ونور پر مبنی مستعار منہ کا احاطہ کرتا ہے اور اس ضمن میں وہ لہو، طور، آئینہ، قلب، لعل وجواہر، شعلہ وشرر، شمع، ستاروں، چاند اور سورج کے مستعار منہ کو پیش نظر رکھ کر ان کی نفسیاتی وشعری توجیہ یوں پیش کرتے ہیں:

> تب وتاب اور روشنی رکھنے والی اشیا کی طرف اقبالؔ کا خصوصی طور سے متوجہ ہونا اس لحاظ سے قدرتی تھا کہ زمین پر اسے ہر طرف تاریکی نظر آتی تھی۔ تاریکی کا احساس انسانی خیالات کے رشتے زمین سے توڑ کر آسمان کے ساتھ وابستہ کرنا چاہتا ہے۔ آسمان کی فضا میں روشنی کا شعور ستاروں سے، چاند سے اور سورج ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ تاریکی میں ہی شعلہ وشرر اور شمع بھی انسان کے لیے جاذب توجہ بنتے ہیں لیکن سورج کی

ایک صفت یہ ہے کہ وہ زمین پر پھیلی ہوئی تاریکیوں کو دور کر کے زمینی حقیقتوں کو انسان کے ذہن پر پھر سے روشن کر دیتا ہے اور اس طرح گویا سورج کی شعاعوں کے ساتھ انسان کا تخیل پھر سے زمین کی طرف لوٹ آتا ہے۔ اقبالؔ شروع میں ایک گہری اُداسی اور مایوسی کا شکار ہے۔ اندھیروں سے گھبرا کر وہ روشنی اور نور کی تلاش میں آسمان کی طرف اور اس سے متعلق علاماتِ نور کی طرف متوجہ ہوتا ہے لیکن وہ ستاروں کی گزرگاہوں میں کھو نہیں جاتا اور نہ چاند کے غاروں میں ہندی مفکر وشوامتر (جہاں دوست) کی مانند ہمیشہ کے لیے مراقبوں میں گم ہو جاتا ہے بلکہ وہ سورج کی کرنوں کے ساتھ بلندیوں سے پھر پستیوں کی جانب رخ کرتا ہے اور اس کی تمام تر توجہ جو انسان کے خارجی پیکر کی ظاہری تیرگی کی بنا پر بکھر گئی تھی، اب پھر انسان کے اندر اس نور کی دریافت کرتی ہے کہ جس کی مناسب تربیت سے اس کا فروغِ تجلی پوری کائنات کو جگمگا سکتا ہے......(۱۹۵)

اقبالؔ کے مستعار منہ کا دوسرا دائرہ گلستان، صحرا اور آبی اور حر کی تلازمات پر مشتمل ہے اور ڈاکٹر سعد اللہ کلیم کے مطابق اقبالؔ نے اس سلسلے میں بھی تحرک و حرارت کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ وہ متذکرہ عناصر فطرت پر مبنی اقبالؔ کے مستعار منہ پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

اگرچہ پرندوں میں ان کی خاص علامت ''شاہین'' ہے۔ بلبل کو حلقۂ گلستاں میں اس لیے شامل رکھا گیا ہے کیونکہ اس کا تعلق اور اس کی تمام تر روایتی شعری اہمیت کا محرک ''گل'' ہے۔ ''گل'' کو بھی کلام اقبالؔ میں برتا ضرور گیا ہے اور جہاں بلبل کا ذکر آیا ہے، تقریباً وہیں گل بھی موجود ملتا ہے لیکن پھولوں میں ''نرگس'' اور ''لالہ'' کا استعمال اقبالؔ کے کلام میں خصوصی توجہ کا متقاضی ہے...... ''گلچیں''، ''چمن'' اور ''نرگس'' تینوں ایسے مستعار منہ ہیں جو ہندوستان اور عالم اسلام کے اس دور کے سیاسی حالات کو مدنظر رکھتے ہوئے اپنے مستعار لہ کا واضح اعلان کرتے نظر آتے ہیں۔ مجموعی طور پر نرگس کی بے بصری کا احساس شاعری میں کارفرما ہے یا وہ پیہم انتظار کی کیفیت کا خارجی مظہر ہے...... پھولوں میں آپ نے خصوصی توجہ کا مرکز ''لالہ'' کو بنایا...... لالہ کے ساتھ خصوصی لگاؤ شاعر کے میلانِ طبع اور افکار و خیالات کی سمت متعین کرنے میں بڑا معاون ثابت ہوتا ہے...... (اسی سلسلے میں) وہ خاص پہلو جو علامہ کے لیے باعث توجہ بنے یہ ہیں، لالہ کا سرخ رنگ، سرخ رنگ سے اقبالؔ کو بڑا لگاؤ تھا، غالباً اس لیے کہ یہ بیک وقت جذبات کی شدت، زندگی کی حدت و حرارت اور حسن و نکھار کا مظہر ہے، پھر لالہ کا سیاہ داغ جو سوز دروں کی علامت ہے، اس کا خودرو ہونا کہ اس طرح وہ اپنی حنابندی کے لیے کسی غیر کی مشاطگی کا محتاج نہیں اور لالہ کا صحرا سے متعلق ہونا کہ صحرا اور صحرائی زندگی سے اقبالؔ کو جو خصوصی لگاؤ تھا، وہ محتاج بیان نہیں......(۱۹۶)

شاعر کو صحرا اور اس سے تعلق رکھنے والی ہر شے سے والہانہ لگاؤ رہا ہے۔ صحرا اقبالؔ کے نزدیک وہ خوش نصیب خطۂ ارض ہے جس کے بطن سے رسول کریم ﷺ پیدا ہوئے۔ جس کی کشادہ افق سے امتوں نے طلوع کیا، جس زمین کو اقبالؔ کے محبوب کی قدم بوسی کا شرف حاصل رہا ہے۔ مسکن محبوب کے ہونے کے علاوہ صحرا کی کشادگی یوں بھی اہل جنون کو اپنی طرف کھینچتی رہی ہے۔ صحرائی زندگی کا تحرک بھی اقبالؔ کے لیے باعث

کشش ہے۔ کسی ایک مقام سے مستقل وابستگی اقبالؔ کے نزدیک انسان پر جمود طاری کر دیتی ہے اور اس کی سوچ پر جو حدود عاید کرتی ہے، صحراؤں کی متحرک اور خانہ بدوش زندگی اس کی مکمل نفی ہے...... صحرا کے متعلقات میں...... ''کارواں'' قومی اور ملی زندگی کے اجتماعی تحرک کا ترجمان بھی ہے۔ ''حدی'' اس نوا، نغمے یا شعر کی طرف بھی ذہن کو متوجہ کرتی ہے جس کی سماعت سے زندگی کی حرکت میں تیزی آ جائے۔ اسی طرح ''آہو'' اپنی تیزی'' طراری اور خبرداری کے علاوہ اپنی خوبصورت کالی آنکھوں کے لیے بھی باعث کشش ہو سکتا ہے۔ ''لیلیٰ'' اور ''قیس'' کی اپنی الگ ایک رومانوی حیثیت بھی ہے لیکن مجموعی طور پر ان سب کی مشترک صفت صحرائی زندگی سے ان کا تعلق ہے۔ صحرائی زندگی انسان کو دور تک دیکھنے، مدہم اور مبہم آوازوں کو سننے، ہوا کو سونگھ کر موسمی کیفیات کا اندازہ کرنے اور مستقبل میں پیش آنے والے چھپے ہوئے خطرات کا وجدانی شعور عطا کرتی ہے۔ اس قبیلوں اور قافلوں میں بٹی ہوئی زندگی کے ظاہری بکھراؤ میں ایک قدرتی اتحاد و ربط موجود ہے جو زندگی کی کثرت میں وحدت کے شعور کو ابھارتا ہے۔ صحرا کی زندگی ''نہ ہونے'' پر صبر کرنا بھی سکھاتی ہے اور ''جو کچھ ہے'' اس کی قدر کرنا بھی سکھاتی ہے۔ چنانچہ اس کے متعلقہ الفاظ کا مطالعہ ہمیں اقبالؔ کے ذہن میں جس مثالی زندگی کا خاکہ ہے، اس کے خدوخال متعین کرنے میں معاون ہے......(۱۹۷)

موج کی حرکت میں شاعر کے لیے جو خصوصی اپیل ہے، وہ اس بات سے ظاہر ہے کہ اس نے ''جھیل'' کے لفظ کو کہیں استعمال نہیں کیا۔ گہرائی اس میں بھی ہے لیکن حرکت نہیں۔ اس کی جگہ سکون اور ٹھہراؤ ہے۔ ایسی گہرائی جس میں سکون اور ٹھہراؤ ہو، اقبالؔ کے نظریات سے ہم آہنگ نہیں تھی...... ''ندی'' کلام اقبالؔ میں زیادہ تر زندگی کی علامت رہی ہے...... اس کا بلندی سے پستی پر گرنا، پانی کی منجدھار کا الگ الگ بوندوں میں بٹ جانا، تھوڑی دور تک مسلسل بہاؤ کی خارجی صورت کا اوجھل ہو جانا اور آگے جا کر پھر ایک دھارے کی صورت اختیار کر لینا، ان اشاروں میں زندگی کی ساری کہانی چھپی ہوئی ہے۔ البتہ ندی جب اس حد سے آگے بڑھ کر کسی دریا، کسی قلزم میں اپنے آپ کو گم کر دیتی ہے تو اس مقام پر علامہ بڑی الجھن کا شکار نظر آتے ہیں...... علامہ کے نزدیک قطرہ ہو یا ندی وہ جب دریا یا سمندر میں گر جائے تو اس کی اپنی منفرد حیثیت ختم ہو جاتی ہے، جس کا شاعر روادار نہیں......(۱۹۸)

...... برق، کرن، صبا، رخش...... اگرچہ شاعر کے لیے اپنی تیز حرکت ہی کی بنیاد پر قابل توجہ رہے مگر حرکت کے علاوہ اس کے اندر کچھ دوسری صفات بھی قابل غور ہیں۔ (ان استعاروں کی وساطت سے) اقبالؔ نے اپنی شاعری سے ابھرنے والے اس معیاری کردار کے بعض پہلوؤں کی عکاسی بھی کی ہے، جسے وہ مرد مومن، مرد کامل، مرد مسلمان، قلندر، درویش خدا مست وغیرہ کئی ناموں سے یاد کرتے ہیں...... ہوا اور صبا کو بھی علامہ نے زیادہ تر حرکت ہی کے ضمن میں برتا ہے۔ صبا کا چمن کے ساتھ تعلق اور ''بوے گل'' پھیلانے کا عمل شاعر کے ذہن میں قرون اولیٰ کے مسلمانوں کی یاد بھی تازہ کر دیتا ہے جو دشت و صحرا کے علاوہ، بحر ظلمات میں بھی گھوڑے دوڑاتے پھرے کہ ''بوے گل'' دنیا کے کونے کونے

میں پھیل جائے...... جہاں تک کرن کا تعلق ہے، اس کی روشنی اپنی جگہ مگر علامہ کے نزدیک زیادہ قابل توجہ اس کا اضطراب ہی ہے......اس اضطراب اور بے تابی کے سلسلے میں ''سیماب'' اور ''سپند'' کو بھی لیا جاسکتا ہے۔ یہ اگرچہ رفتار سے محروم ہیں لیکن ان کے اندر ایک فطری اضطراب موجود ہے اور یہی وہ اضطراب ہے جو آگے چل کر برق کی تیزی کو جنم دیتا ہے......(۱۹۹)

سعداللہ کلیم نے اقبال کے مستعار منہ کا تیسرا دائرہ مے و نغمہ کے متعلقات پر مبنی قرار دیا ہے اور اس حوالے سے لکھا ہے کہ:

موسیقی اور اس کے متعلقات کے استعمال میں مولانا رومؒ کے اثرات واضح ہیں۔ شراب اور اس کے متعلقات پڑھنے والے کے خیال کو حافظ شیرازی کی طرف منتقل کر دیتے ہیں...... کلام اقبال میں مذکورہ مشبہ بہ اور مستعار منہ کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم دیکھتے ہیں کہ جہاں شراب کا ذکر ہے وہیں موسیقی کا ذکر بھی ملتا ہے۔ یعنی دونوں کے متعلقات تقریباً ساتھ ساتھ چلے ہیں۔ اسی طرح محسوس ہوتا ہے کہ شعر میں جہاں تخلیقی رو شدت سے نمایاں ہے، وہاں مے و نغمہ کے استعارے زیادہ آئے ہیں۔ جہاں عقل کا غلبہ ہے، وہاں ان کا استعمال اسی نسبت سے کم ہے۔ شاعر کے ذہن میں عشق کے مضمون سے مے و نغمہ کی وابستگی بھی قابل غور ہے۔ دُعا یا مناجات یا کسی بھی دوسری حضوری کے لمحات میں جہاں وجدان کی کیفیت غالب ہے، ان کا استعمال بڑھ گیا ہے...... مے و نغمہ کے متعلقات...... دوسرے تمام مشبہ بہ یا مستعار منہ کے مقابلے میں زیادہ ہیں (اور) اس بات کا ثبوت فراہم کرتے ہیں کہ شاعر کا موضوع، زندگی کے خارجی احوال سے زیادہ زندگی کا باطنی پہلو ہے۔ داخل کی طرف یہ رجحان اور داخل سے خارج کو متشکل کرنے کا یہ نظریہ علامہ کے نظام فلسفہ کی ایک اہم کڑی ہے اور مذکورہ تمام مستعار منہ اور مشبہ بہ داخلی کیفیات کی تجسیم کی صورت میں سامنے آتے ہیں......(۲۰۰)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی نے اپنی کتاب **شعریات اقبال** میں اقبال کے استعاراتی اسلوب کا موضوعاتی و فکری نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا ہے اور وہ ان کے استعاروں کی مختلف صورتوں سے نہایت خوش اسلوبی سے متعارف کراتے ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے اسناد شعری کا بھی اہتمام کیا ہے اور خاص طور پر جمالیاتی حوالے سے علامہ کے استعارات کی مختلف نوعیتوں کو پرکھنے کی کاوش کی ہے۔ اس حوالے سے وہ استعارات اقبال کو خالص جمالیاتی استعاروں، سیاسی، تہذیبی اور عمرانی شعور پر مبنی استعاروں، مابعدالطبیعیاتی فکر کے حامل استعاروں، فکری گہرائی، وجودی تصورات، مخصوص تصور انسان پر مشتمل استعاروں اور اساطیری اور دینی شعور کے حامل جمالیاتی استعارات میں تقسیم کرتے ہوئے اقبال کے ہاں اس محسنۂ شعری کی انفرادیت، ندرت اور فنی اوصاف سے باخبر کروا دیتے ہیں۔ قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کے مطابق اقبال کے جمالیاتی استعارات خالصتاً حسن کاری اور حسن پرستی کا اشاریہ ہیں اور ان سے علامہ کی رومانوی بصیرت کی برتری کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ جمالیاتی استعارے ہر مجموعے میں نئی شان سے آئے ہیں، جیسے:

کمالِ نظمِ ہستی کی ابھی تھی ابتدا گویا ہویدا تھی نگینے کی تمنا چشمِ خاتم سے

(ب د، ۱۱۱)

آ ملیں گے سینہ چاکانِ چمن سے سینہ چاک بُوئے گل کی ہم نفس بادِ صبا ہو جائے گی

نالۂ صیّاد سے ہوں گے نوا ساماں طیور — خونِ گلچیں سے کلی رنگیں قبا ہو جائے گی
(ب د، ۱۹۴، ۱۹۵)

اندھیری شب ہے، جدا اپنے قافلے سے ہے تو — ترے لیے ہے مرا شعلۂ نوا قندیل
(ب ج، ۶۳)

مری خودی بھی سزا کی ہے مستحق لیکن — زمانہ دار و رسن کی تلاش میں ہے ابھی
(ض ک، ۱۴۲)

وہ جمالیاتی استعاروں کے ملی، سیاسی، تہذیبی اور عمرانی شعور سے بھی مطلع کرتے ہیں اور اس حوالے سے بتدریج علامہ کی ذہنی بالیدگی کی نشاندہی شعری حوالے سے یوں کرتے ہیں:

بُوے گل لے گئی، بیرون چمن، رازِ چمن — کیا قیامت ہے کہ خود پھول ہیں غمازِ چمن
(ب د، ۱۶۹)

میں تجھ کو بتاتا ہوں تقدیرِ امم کیا ہے — شمشیر و سناں اوّل، طاؤس و رباب آخر
(ب ج، ۵۲)

نہ جدا رہے نوا گر تب و تابِ زندگی سے — کہ ہلاکیِ امم ہے یہ طریقِ نے نوازی
(ض ک، ۷۴)

کیا مسلماں کے لیے کافی نہیں اس دور میں؟ — یہ الٰہیات کے ترشے ہوئے لات و منات
(ا ح، ۱۴)

مابعدالطبیعیاتی فکر کے حامل جمالیاتی استعارات کی بابت عبیدالرحمٰن ہاشمی کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ایسے استعارے اقبالؔ کی شاعرانہ فکر میں بھرپور معنویت کے ساتھ ابھرے ہیں۔ ان کی وساطت سے علامہ نے وحدۃ الوجودی تصوف کے حوالے سے اپنے تصورات کی توضیح کے ساتھ ساتھ خدا اور بندے کے تعلق کی پوری آفاقی بصیرت سے نمایاں کیا ہے۔ بلاشبہ یہ استعاراتِ اقبالؔ کا ایک جدت آفریں اور دلآویز پہلو ہے:

وہی اک حسن ہے لیکن نظر آتا ہے ہر شے میں — یہ شیریں بھی ہے گویا بیستوں بھی، کوہکن بھی ہے
(ب د، ۷۶)

غوّاصِ محبت کا اللہ نگہباں ہو — ہر قطرۂ دریا میں دریا کی ہے گہرائی
(ب ج، ۱۲۲)

نگاہِ کم سے نہ دیکھ اس کی بے کلاہی کو یہ بے کلاہ ہے سرمایۂ کلہ داری

(ض ک،۱۷۱)

ان کے مطابق اقبالؔ کے تخلیقی عمل میں تعقل وتفکر کے عناصر ان کے ہاں فکری گہرائی کے حامل استعارے تشکیل دیتے ہیں۔ انھوں نے حیات وکائنات کے تقریباً تمام پہلوؤں کو اس قبیل کے جمالیاتی استعارات میں سمو دیا ہے:

کلی زورِ نفس سے بھی وہاں گل ہو نہیں سکتی جہاں ہر شے ہو محرومِ تقاضاے خود افزائی

(ب د،۲۴۴)

———

سفر زندگی کے لیے برگ و ساز سفر ہے حقیقت، حضر ہے مجاز

(ب ج،۱۲۶)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کا اقبالؔ کے جمالیاتی استعارات کے وجودی تصورات پر مبنی پہلوؤں کے سلسلے میں یہ خیال ہے کہ شعر اقبالؔ میں اس حوالے سے خود آگہی اور معرفتِ ذات کا عنصر نمایاں ہے اور یہ وہ راستہ ہے جس میں انسانی عقل اور علم اپنی دسترس کے لحاظ سے ہیچ کارہ اور نظر کا حجاب ہیں:

نہ خدا رہا نہ صنم رہے، نہ رقیبِ دیر و حرم رہے نہ رہی کہیں اسد اللّٰہی نہ کہیں ابولہبی رہی

(ب د،۲۸۲)

———

مرے خاک وخوں سے تونے یہ جہاں کیا ہے پیدا صلۂ شہید کیا ہے؟ تب و تابِ جاودانہ

(ب ج،۱۵)

———

ترے دشت و در میں مجھ کو وہ جنوں نظر نہ آیا کہ سکھا سکے خرد کو رہ و رسمِ کار سازی

(ض ک،۷۴)

اسی طرح جمالیاتی استعاروں کے تصورِ انسان کی توضیح کرنے والے ابعاد سے متعارف کرواتے ہوئے صاحبِ شعریات اقبال نے اقبالؔ کو عالمگیر بشریت اور انسانی دردمندی کا نقیب قرار دیا ہے، جو جا بجا ایسے شعر کہتا ہے:

پریشاں ہوں میں مشتِ خاک لیکن کچھ نہیں کھلتا سکندر ہوں کہ آئینہ ہوں یا گردِ کدورت ہوں

(ب د،۶۹)

———

مہ و ستارہ سے آگے مقام ہے جس کا وہ مشتِ خاک ابھی آوارگانِ راہ میں ہے

(ب ج،۶۸)

———

غبارِ راہ کو بخشا گیا ہے ذوقِ جمال خرد بتا نہیں سکتی کہ مدّعا کیا ہے

(ا ح،۲۵)

———

وہ اقبالؔ کے اساطیری استعارات کا سراغ لگاتے ہوئے بڑی عمدگی سے ان کے ڈانڈے تاریخ اور فرضی اور حقیقی روایات سے جوڑ دیتے ہیں اور توضیح کرتے ہیں کہ ایسے بیشتر مواقع پر استعاراتِ اقبالؔ میں علامتی حسن پیدا ہوا ہے:

ترا اے قیس! کیونکر ہو گیا سوزِ دروں ٹھنڈا؟   کہ لیلیٰ میں تو ہیں اب تک وہی انداز لیلائی

(ب د،۱۵۴)

میں بندۂ مومن ہوں نہیں دانۂ اسپند   ہوں آتشِ نمرود کے شعلوں میں بھی خاموش

(ب ج،۲۱)

آخر میں فاضل نقاد دینی بصیرت پر مبنی جمالیاتی استعاروں کا تعارف پیش کرتے ہیں اور انھوں نے بجا طور پر نشاندہی کی ہے کہ اقبالؔ کی شاعری میں مذہبی تصورات خارجی سطح پر تیرنے کے بجائے فکری محیط کی اتھاہ گہرائیوں میں ایک زیریں لہر کے طور پر رواں دواں رہتے ہیں اور ان کی واگذاشت اسی وقت ہوتی ہے جب شاعر کی مجموعی فکر حرکت میں آتی ہے، جیسے:

جائے حیرت ہے بُرا سارے زمانے کا ہوں میں   مجھ کو یہ خلعت شرافت کا عطا کیونکر ہوا

(ب د،۱۰۰)

خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند   فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی

(ب ج،۲۰)

شعرِ اقبالؔ کے متذکرہ استعاراتی ابعاد کی روشنی میں قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی نے مجموعی طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے:

> اقبالؔ کے اصلی فنی بانکپن اور عظمت کے ضامن ان کے تراشیدہ استعارات ہی ہیں، جو اپنی پراسرار طلسمی معنویت کے پیشِ نظر نہایت قابلِ قدر ہیں۔ شاعر کے ذہن میں جونہی فکر کا کوندا لپکتا ہے وہ اپنی واگذاشت کے لیے فوری طور پر کسی استعارے کو خلق کرتا ہے۔ یہ عمل تخلیقی زندگی کے ہر مرحلے میں اور ہر آن ہوتا ہے جس کے نتیجے میں استعارات برابر خلق ہوتے رہتے ہیں۔ اس لحاظ سے اقبالؔ کی شاعری کو استعاروں کی شاعری کہنا برمحل معلوم ہوتا ہے جو ابتدا سے انتہا تک ارتقا کے مراحل سے گزرتے ہوئے ان کی پوری شعری کائنات پر حاوی نظر آتے ہیں۔ استعاروں کے اس ہجوم میں ہماری نظر عموماً ان استعاروں سے الجھتی ہے جو راکھ کے ڈھیر میں چنگاری کی مانند دمکتے رہتے ہیں۔ ان کی ہر کروٹ اور ہر جہت سے حسن کی شعاعیں اس انداز سے پھوٹتی ہیں گویا یہ ترشے ہوئے بیش قیمت ہیرے ہیں جو شاعر نے اپنے شعروں میں جمع کر دیے ہیں۔ ان میں سے بیشتر کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ شاعرانہ ذہن کی جدت ادا کے وسیلے سے شعری ادب میں پہلی بار سامنے آتے ہیں جو ہمارے دلوں میں شاعر کے لیے ایک جذبۂ احترام بھی پیدا کرتے ہیں اور اس مسرت کا بھی احساس دلاتے ہیں جو ادب میں استعاراتی تنوع اور ہمہ جہتی کے سبب پیدا ہوتی ہے۔(۲۰۱)

شعرِ اقبالؔ میں استعارات کے تدریجی مطالعے سے نو بہ نو تبدیلیوں کا احساس ہوتا ہے۔ بانگِ درا کے استعارے متنوع ابعاد

سے عبارت ہیں اور ان کی معاونت سے علامہ نے ترسیل مطلب کا اظہار نہایت مؤثر طور پر کیا ہے۔ یہاں دلکش مناظر کی تشکیل کرتے ہوئے استعارے بھی ہیں اور وطن کی محبت کو دل و جاں میں جاگزیں کرنے والے استعارات بھی ہماری توجہ جذب کرتے ہیں۔ اس شعری مجموعے میں شاعر نے اس کارگر محسنۂ شعری کو تحرک اور تلقین عمل، رجائیہ و دعائیہ جذبات کے انخلا، بلند نظری کے اظہار، تقابل و موازنہ، فرد و ملت کے مسائل کی گرہ کشائی، فکریات کی ترسیل اور داخلی واردات کی تاثیر و شدت میں اضافے کے لیے بڑے بھرپور آہنگ میں برتا ہے۔ خاص طور پر ایسے مقامات لائق تحسین ہیں جہاں یہ استعارے قوت پکڑ کر علامت کا درجہ اختیار کر لیتے ہیں۔ پھر ان استعاروں کے تلمیحی و اساطیری پہلو بھی شعر اقبال میں ایجاز و بلاغت پیدا کرنے میں معاون ٹھہرے ہیں۔ اس اعتبار سے یہ بات یقینی طور پر کہی جا سکتی ہے کہ استعارات کا جس قدر تنوع بانگ درا میں نظر آتا ہے، وہ دوسرے مجموعوں میں اس انداز سے نہیں ملتا ___ مثلاً اس سلسلے میں اقبال کے چند منظریہ اور وطن کی محبت سے سرشار استعارے دیکھیے:

کر رہا ہے آسماں جادو لبِ گفتار پر — ساحرِ شب کی نظر ہے دیدۂ بیدار پر
(ص ۳۸)

نظارۂ شفق کی خوبی زوال میں تھی — چمکا کے اس پری کو تھوڑی سی زندگی دی
(ص ۸۴)

رفعت ہے جس زمیں کی بامِ فلک کا زینا — جنّت کی زندگی ہے جس کی فضا میں جینا
(ص ۸۷)

چمن میں حکمِ نشاطِ مُدام لائی ہے — قبائے گل میں گہر ٹانکنے کو آئی ہے
(ص ۹۱)

خورشید وہ عابدِ سحر خیز — لانے والا پیامِ 'برخیز'
مغرب کی پہاڑیوں میں چھپ کر — پیتا ہے مئے شفق کا ساغر
(ص ۱۲۷)

اقبال نے بانگ درا میں استعارے جیسی مؤثر فنی خوبی کو تلقین عمل کے لیے بھی مستعار لیا ہے اور بسا اوقات وہ اس سے استفادہ کرتے ہوئے تحرک کے عناصر پیدا کر دیتے ہیں، جیسے:

پاک رکھ اپنی زباں، تلمیذِ رحمانی ہے تو — ہو نہ جائے دیکھنا، تیری صدا بے آبرو!
(ص ۵۳)

فیضِ ساقی شبنم آسا، ظرفِ دل دریا طلب — تشنۂ دائم ہوں، آتش زیرِ پا رکھتا ہوں میں
(ص ۱۲۳)

بے خبر! تو جوہرِ آئینۂ ایّام ہے — تو زمانے میں خدا کا آخری پیغام ہے
(ص ۱۹۲)

گزر جا بن کے سیلِ تند رو کوہ و بیاباں سے — گلستاں راہ میں آئے تو جُوئے نغمہ خواں ہو جا
(ص ۲۷۴)

یہ اقبالؔ کا خاص انداز ہے کہ وہ رجاودُعا کا دامن تھامتے ہوئے ملت اسلامیہ کے حوالے سے اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔ ایسے مواقع پر بھی استعاراتی پیرایۂ بیان نے اسلوب اقبالؔ کو رعنائی جاوداں عطا کی ہے، مثلاً لکھتے ہیں:

کبھی جو آوارۂ جنوں تھے، وہ بستیوں میں پھر آ بسیں گے — برہنہ پائی وہی رہے گی، مگر نیا خار زار ہوگا
(ص ۱۴۰)

اجل ہے لاکھوں ستاروں کی اک ولادتِ مہر — فنا کی نیند مئے زندگی کی مستی ہے
(ص ۱۴۷)

اپنے پروانوں کو پھر ذوقِ خود افروزی دے — برقِ دیرینہ کو فرمانِ جگر سوزی دے
(ص ۱۶۹)

رنگ گردُوں کا ذرا دیکھ تو عنابی ہے — یہ نکلتے ہوئے سورج کی، افق تابی ہے
(ص ۲۰۵)

کوئی ایسی طرزِ طواف تو مجھے اے چراغِ حرم بتا — کہ ترے پتنگ کو پھر عطا ہو وہی سرشتِ سمندری
(ص ۲۵۲)

بانگ درا کے بعض استعاروں سے اقبالؔ کی بلند نظری کا اظہار یوں ہوا ہے:

جلا سکتی ہے شمعِ کشتہ کو موجِ نفس ان کی — الٰہی کیا چھپا ہوتا ہے اہلِ دل کے سینوں میں
(ص ۱۰۴)

کسی ایسے شرر سے پھونک اپنے خرمنِ دل کو — کہ خورشیدِ قیامت بھی ہو تیرے خوشہ چینوں میں
(ص ۱۰۴)

سوتوں کو ندیوں کا شوق، بحر کا ندیوں کو عشق — موجۂ بحر کو تپش ماہِ تمام کے لیے
(ص ۱۲۴)

کیفیت باقی پرانے کوہ و صحرا میں نہیں — ہے جنوں تیرا نیا، پیدا نیا ویرانہ کر
(ص ۱۹۱)

بعض اوقات علامہ حقائق وتصورات کے مابین تقابل وموازنہ کا اہتمام کرنے کے لیے بھی اس محسنہ شعری سے فایدہ اٹھاتے ہیں، جیسے ذیل کے اشعار میں عقل ودل میں مقابلے کی صورت پیدا ہوگئی ہے:

ہوں مفسّر کتابِ ہستی کی مظہرِ شانِ کبریا ہُوں مَیں
بوند اک خون کی ہے تُو لیکن غیرتِ لعلِ بے بہا ہوں میں
// // // // // // // //
شمع تو محفلِ صداقت کی حسن کی بزم کا دِیا ہوں میں
تو زمان و مکاں سے رشتہ بپا طائرِ سدرہ آشنا ہوں میں
کس بلندی پہ ہے مقام مرا
عرش ربّ جلیل کا ہوں میں
(ص۴۱،۴۲)

اقبال نے استعارے کے توسط سے فرد اور ملت کے مسائل کی گرہ کشائی بھی کی ہے اور اس ضمن میں وہ براہِ راست اسلوب کے بجاے استعاراتی پیرائے میں بات کرنا زیادہ مؤثر سمجھتے ہیں، جیسے:

اے دُرِ تابندہ، اے پروردۂ آغوشِ موج! لذّتِ طوفاں سے ہے نا آشنا دریا ترا
(ص۱۸۵)

وسعتِ گردوں میں تھی ان کی تڑپ نظّارہ سوز بجلیاں آسودۂ دامانِ خرمن ہو گئیں
دیدۂ خونبار ہو منت کشِ گلزار کیوں اشکِ پیہم سے نگاہیں گل بہ دامن ہوگئیں
(ص۱۸۸)

پھول بے پروا ہیں، تو گرمِ نوا ہو یا نہ ہو کارواں بے حس ہے، آوازِ درا ہو یا نہ ہو
(ص۱۸۶)

جب اس انگارۂ خاکی میں ہوتا ہے یقیں پیدا تو کر لیتا ہے بال و پرِ روح الامیں پیدا
(ص۲۷۱)

شعر اقبال میں اعلیٰ ومنزہ فکریات کی ترسیل کے سلسلے میں بھی استعارے کی قدر وقیمت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ علامہ کے بلند پایہ افکار کا بزبانِ استعارہ اظہار ملاحظہ ہو:

مُدام گوش بہ دل رہ یہ ساز ہے ایسا جو ہو شکستہ تو پیدا نوائے راز کرے
(ص۱۰۶)

تمیزِ لالہ و گل سے ہے نالۂ بلبل　　جہاں میں وا نہ کوئی چشمِ امتیاز کرے
(ص۱۰۶)

ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے　　بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا
(ص۲۶۸)

یقیں محکم، عمل پیہم، محبت فاتحِ عالم　　جہادِ زندگانی میں ہیں یہ مردوں کی شمشیریں
(ص۲۷۲)

جہاں استعارے علامہ کے داخلی واردات میں تاثیر اور شدت بڑھانے کا باعث بنے ہیں، وہاں یہ انداز ابھرتا ہے:

نظر ہے ابرِ کرم پر درختِ صحرا ہوں　　کِیا خدا نے نہ محتاجِ باغباں مجھ کو
(ص۹۶)

کوئی دم کا مہماں ہوں اے اہلِ محفل　　چراغِ سحر ہوں، بجھا چاہتا ہوں
(ص۱۰۵)

غازۂ اُلفت سے یہ خاکِ سیہ آئینہ ہے　　اور آئینے میں عکسِ ہمدمِ دیرینہ ہے
(ص۱۲۰)

کتنے بے تاب ہیں جوہر مرے آئینے میں　　کس قدر جلوے تڑپتے ہیں مرے سینے میں
(ص۱۷۰)

استعاراتِ اقبالؔ کا تلمیحی پہلو بھی لائق داد ہے اور بانگ درا میں اس فقید المثال شاعر نے اکثر اوقات تلمیحی و اساطیری استعاروں کو علامتی رنگ و آہنگ بخش کر معنویت دو چند کر دی ہے۔ اس قبیل کے اشعار کی تعداد اس مجموعے میں اچھی خاصی ہے اور بعض اوقات تو علامہ نے ایسے استعاراتی بیانات میں بڑے بڑے حقائق کو بہ سہولت سمو دیا ہے جو یقیناً براہ راست اظہار کی صورت میں ناممکن ہوتا، مثلاً تلمیحی و علامتی ابعاد پر مبنی استعاروں کا انداز دیکھیے:

ہر دل مئے خیال کی مستی سے چُور ہے　　کچھ اور آج کل کے کلیموں کا طور ہے
(ص۵۱)

سفینۂ برگِ گل بنا لے گا قافلہ مُورِ ناتواں کا　　ہزار موجوں کی ہو کشاکش مگر یہ دریا سے پار ہوگا
(ص۱۴۱)

نالۂ صیّاد سے ہوں گے نوا ساماں طیور　　خونِ گلچیں سے کلی رنگیں قبا ہو جائے گی
(ص۱۹۵)

وہ بھی دن تھے کہ یہی مایۂ رعنائی تھا	نازشِ موسمِ گل لالۂ صحرائی تھا

(ص۲۰۰)

نوا پیرا ہو اے بلبل کہ ہو تیرے ترنّم سے	کبوتر کے تنِ نازک میں شاہیں کا جگر پیدا

(ص۲۶۹)

بالِ جبریل کا استعاراتی پیرایۂ بیان بھی متنوع موضوعات کی پیش کش میں نہایت مؤثر محسوس ہوتا ہے۔اس مجموعے میں اقبالؔ نے استعارے کو فرد کے لیے تلقینِ عمل کے طور پر بھی برتا ہے اور اپنے کلیدی تصورات کی ترسیل و تفہیم میں بھی اسے بخوبی معاون ٹھہرایا ہے۔ یہاں استعارہ شاعر اور خدا کی ذات کے مابین مکالمے کے دوران بھی خوب چمکا ہے اور بعض اوقات حمدیہ و نعتیہ اشعار رقم کرتے ہوئے بھی اس محسنۂ شعری کی مدد سے دلکش نکات ابھرے ہیں۔بالِ جبریل کے استعارے شاعر کی بلند نظری کا احساس کرنے میں معاونت کرتے ہیں اور علامتی آہنگ ان کی خاصیت ہے۔اسی طرح کبھی کبھار کسی دلنشیں منظر نامے کی تشکیل میں بھی ان استعاروں کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، جیسا کہ ذیل کے اشعار میں مناظر دیدنی ہیں:

وادیِ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب	لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب
سادہ و پُر سوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت	کشتیِ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب

(ص۱۰۰)

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں	چشمۂ آفتاب سے نور کی ندّیاں رواں
//　//　//　//	//　//　//　//
سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب	کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں

(ص۱۱۱)

جبکہ تلقینِ عمل کے لیے اقبالؔ کے استعاراتی بیان کی صورت کچھ یوں ہے:

خطر پسند طبیعت کو سازگار نہیں	وہ گلستاں کہ جہاں گھات میں نہ ہو صیّاد

(ص۸)

ظلامِ بحر میں کھو کر سنبھل جا	تڑپ جا، پیچ کھا کھا کر بدل جا
نہیں ساحل تری قسمت میں اے موج	اُبھر کر جس طرف چاہے نکل جا!

(ص۸۰)

تو اے مسافرِ شب! خود چراغ بن اپنا	کر اپنی رات کو داغِ جگر سے نورانی

(ص۱۴۶)

میں شاخِ تاک ہوں، میری غزل ہے میرا ثمر ‏ ‏ مرے ثمر سے مئے لالہ فام پیدا کر

(ص۱۴۷)

کھلتے نہیں اس قلزمِ خاموش کے اسرار ‏ ‏ جب تک تو اسے ضربِ کلیمی سے نہ چیرے

(ص۱۶۷)

اقبالؔ نے استعارے کو اپنے کلیدی تصورات کی تفہیم کے لیے بھی مستعار لیا ہے اور اس شعری خوبی کی وساطت سے وہ خودی، عشق و عقل، فقر، مردِ مومن، ملت واحدہ اور اپنے مخصوص تصورِ فن کی بخوبی وضاحت کر دیتے ہیں۔ اس طرح شعر پارے میں شعریت و زیبائی کے ساتھ ساتھ معنی آفرینی پیدا ہو جاتی ہے، مثلاً:

خرد سے راہرو روشن بصر ہے ‏ ‏ خرد کیا ہے، چراغِ رہ گزر ہے
درونِ خانہ ہنگامے ہیں کیا کیا ‏ ‏ چراغِ رہ گزر کو کیا خبر ہے!

(ص۸۵)

عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گِل تابناک ‏ ‏ عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاس الکرام

(ص۹۴)

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت ‏ ‏ معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود

(ص۹۵)

پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی؟ ‏ ‏ باقی ہے ابھی رنگ مرے خونِ جگر میں!

(ص۱۰۴)

خودی شیرِ مولا، جہاں اس کا صید ‏ ‏ زمیں اس کی صید، آسماں اس کا صید

(ص۱۲۸)

ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری ‏ ‏ جواں مرد کی ضربتِ غازیانہ

(ص۱۶۵)

جبکہ شاعر اور خدا کی ذات کے مابین مکالمے کی صورت استعاراتی رنگ میں یوں نمود کرتی ہے:

دگرگوں ہے جہاں، تاروں کی گردش تیز ہے ساقی ‏ ‏ دلِ ہر ذرّہ میں غوغائے رستا خیز ہے ساقی

(ص۱۱)

حرم کے دل میں سوزِ آرزو پیدا نہیں ہوتا ‏ ‏ کہ پیدائی تری اب تک حجاب آمیز ہے ساقی

(//)

تو مری رات کو مہتاب سے محرم نہ رکھ — ترے پیمانے میں ہے ماہِ تمام اے ساقی!
(ص۱۲)

مٹا دیا مرے ساقی نے عالمِ من و تو — پلا کے مجھ کو مئے لا الٰہ الّا ھُو
(ص۱۳)

اقبالؔ، حمدیہ و نعتیہ جذبات کا اظہار استعاراتی پیرائے میں اس طرح کرتے ہیں کہ کلام کی تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ہے، جیسے:

پھر وہ شرابِ کہن مجھ کو عطا کر کہ میں — ڈھونڈ رہا ہوں اسے توڑ کے جام و سبو
چشمِ کرم ساقیا! دیر سے ہیں منتظر — جلوتیوں کے سبو، خلوتیوں کے کدو
(ص۹۲)

لوح بھی تو، قلم بھی تو، تیرا وجود الکتاب — گنبدِ آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب
عالمِ آب و خاک میں تیرے ظہور سے فروغ — ذرّۂ ریگ کو دیا تو نے طلوعِ آفتاب
(ص۱۱۳)

بالِ جبریل کے استعارات بھی اکثر مواقع پر شاعر کی بلند نظری کا پتا دیتے ہیں۔ اقبالؔ کا بلند معیار اس فنی خوبی میں ڈھل کر عجیب وغریب دلکشی دکھاتا ہے:

وہ چنگاری خس و خاشاک سے کس طرح دب جائے — جسے حق نے کیا ہو نیستاں کے واسطے پیدا
(ص۲۵)

بجلی ہوں، نظر کوہ و بیاباں پہ ہے میری — میرے لیے شایاں خس و خاشاک نہیں ہے
(ص۳۴)

اس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ — دریا سے اُٹھی لیکن ساحل سے نہ ٹکرائی
(ص۱۲۲)

عطا ہوئی ہے تجھے روز و شب کی بیتابی — خبر نہیں کہ تو خاکی ہے یا کہ سیمابی
(ص۱۳۱)

اس مجموعے میں بھی تلمیحی وعلامتی انداز کے حامل استعارے بڑے جاندار اور فکری گہرائی کے حامل ہیں اور ان کے ذریعے اقبالؔ نے رمزی وایمائی اور طنزیہ رنگ بھی ابھارا ہے، مثلاً:

رہے ہیں، اور ہیں فرعون میری گھات میں اب تک — مگر کیا غم کہ میری آستیں میں ہے یدِ بیضا
(ص۲۵)

خیاباں میں ہے منتظر لالہ کب سے   قبا چاہیے اس کو خونِ عرب سے
(ص ۱۰۵)

گل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے   اسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے
(ص ۱۲۷)

ضربِ کلیم کے استعارے زیادہ تر اقبال کے داخلی واردات واحساسات اور ان کے بنیادی تصورات ونظریات کے بیان میں مؤثر ٹھہرے ہیں۔ البتہ کہیں کہیں ان استعاروں سے تلقین عمل کا فریضہ بھی انجام دیا گیا ہے یا ان کے ذریعے اقبال کی فکریات کی نمود ہوئی ہے۔ داخلی واردات واحساسات کا اظہار استعارے کی زبان میں ملاحظہ ہو:

عطا ہوا ہے خس و خاشاکِ ایشیا مجھ کو   کہ میرے شعلے میں ہے سرکشی و بے باکی!
(ص ۱۲)

تاثیر ہے یہ میرے نفس کی کہ خزاں میں   مرغانِ سحر خواں میری صحبت میں ہیں خورسند
(ص ۲۳)

اسی طرح علامہ کے نمایندہ تصورات ونظریات استعارے کے پیکر میں ڈھل کر یوں سامنے آتے ہیں:

خودی کا سِرِ نہاں لا الٰہ الاّ اللہ   خودی ہے تیغ، فساں لا الٰہ الاّ اللہ
(ص ۱۵)

وہ علم اپنے بتوں کا ہے آپ ابراہیم   کیا ہے جس کو خدا نے دل و نظر کا ندیم
(ص ۲۶)

مقصد ہو اگر تربیتِ لعلِ بدخشاں   بے سود ہے بھٹکے ہوئے خورشید کا پرتو
(ص ۸۴)

مردِ بے حوصلہ کرتا ہے زمانے کا گلہ   بندۂ حُر کے لیے نشترِ تحقیق ہے نوش!
(ص ۱۷۴)

تلقین عمل کے سلسلے میں ضربِ کلیم کے استعاروں کا انداز دیکھیے:

ہوا حریفِ مہ و آفتاب تو جس سے   رہی نہ تیرے ستاروں میں وہ درخشانی
(ص ۳۴)

غمیں نہ ہو کہ بہت دور ہیں ابھی باقی   نئے ستاروں سے خالی نہیں سپہرِ کبود
(ص ۱۱۰)

اے جانِ پدر نہیں ہے ممکن شاہیں سے تدرو کی غلامی
(ص۸۸)

جبکہ فکری استعاروں سے اس مجموعے کی دلالت میں اس طرح اضافہ ہوا ہے:

کسے خبر کہ جنوں میں کمال اور بھی ہیں کریں اگر اسے کوہ و کمر سے بیگانہ
(ص۱۰۱)

سفر آمادہ نہیں منتظرِ بانگِ رحیل ہے کہاں قافلۂ موج کو پروائے جرس!
(ص۱۷۰)

ممکن نہیں تخلیقِ خودی خانقہوں سے اس شعلۂ نم خوردہ سے ٹوٹے گا شرر کیا
(ص۱۷۳)

فولاد کہاں رہتا ہے شمشیر کے لائق پیدا ہو اگر اس کی طبیعت میں حریری
(ص۱۷۴)

ارمغان حجاز کے استعارے حکیمانہ افکار کی پیش کش میں معاونت کرتے ہیں اور یہاں بھی اقبالؔ نے اپنے افکار و نظریات کی ترسیل میں ان سے مدد لی ہے۔ مزید برآں عصری مسائل کی گرہ کشائی میں بھی ان استعاروں کا اہم کردار ہے۔ حکیمانہ افکار کے ساتھ ساتھ کبھی کبھار رجائی احساسات سے مملو استعاراتی طرز بیان نے بھی اس مجموعے کے اسلوب کو دلکشی عطا کردی ہے۔ بعینہٖ بعض اوقات علامہ، علامتی استعاروں کی تخلیق سے موضوع زیر بحث میں بلاغت و معنویت بھی پیدا کردیتے ہیں، مثلاً متذکرہ حوالوں سے اشعار ملاحظہ ہوں:

زاغِ دشتی ہو رہا ہے ہمسر شاہین و چرغ کتنی سرعت سے بدلتا ہے مزاجِ روزگار
(ص۱۰)

حفاظت پھول کی ممکن نہیں ہے اگر کانٹے میں ہو خوئے حریری
(ص۳۲)

نکل کر خانقاہوں سے ادا کر رسمِ شبّیری کہ فقرِ خانقاہی ہے فقط اندوہ و دلگیری
(ص۳۸)

چھپے رہیں گے زمانے کی آنکھ سے کب تک گہر ہیں آبِ ولر کے تمام یک دانہ
(ص۴۱)

فلک کو کیا خبر یہ خاکداں کس کا نشیمن ہے غرض انجم سے ہے کس کے شبستاں کی نگہبانی
(ص۵۰)

استعارات اقبال کا یہ تفصیلی اور توضیحی مطالعہ اس امر پر شاہد ہے کہ استعارے کے فن اور اس کی غرض و غایت پر اقبال کی گہری نظر تھی اور مشرقی و مغربی شعری روایات کے مطالعے نے ان پر بیان کی اس خوبی کے تمام تر خصایص روشن کر دیے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان استعاروں میں روایت اور جدت کا بڑا دلکش ملاپ دکھائی دیتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ان کے ابتدائی کلام میں استعارات کا رنگ کسی قدر ماقبل کے شعرا کی طرح روایتی اور تقلیدی ہے لیکن بہت جلد وہ اس سے بلند تر ہو جاتے ہیں اور قدیم استعاراتی انداز میں تصرف کر کے نئے، نادر اور اچھوتے استعارے تخلیق کرنے لگتے ہیں۔ اس اعتبار سے علامہ نے اپنے پیشرو اور معاصر شعرا کے مقابلے میں اجتہادی رویے کا اظہار کیا۔ انھوں نے بنیادی طور پر اس محسنۂ شعری کے ایجاز و بلاغت کی وصف سے متاثر ہو کر بے مثال شعر پارے رقم کیے۔ یہی وصف ان کے کلام کو علامتی آہنگ سے ہمکنار کر دیتا ہے اور وہ اپنے موضوعات کی ترسیل بڑی بلاغت کے ساتھ کرنے لگتے ہیں۔ بعض اوقات ان کے استعارے تلمیح اور تاریخ کے ساتھ منسلک ہو کر لطافت پیدا کرتے ہیں اور یوں بھی ہوا ہے کہ ان کے استمداد سے جاندار اور متحرک منظر یہ تمثالوں کی تشکیل ممکن ہو پائی ہے۔ استعارات اقبال، حواس پنجگانہ کو متحسس کرنے پر بھی قادر ہیں اور حرکی پہلوؤں کی موجودگی کے باعث شاعری میں متحرک جمالیاتی اوصاف ابھارتے ہیں۔ بعض استعارے کثرت استعمال کے سبب سے علامہ کے محبوب استعارات کا درجہ بھی اختیار کر لیتے ہیں اور ان میں سے زیادہ تر وہ ہیں جن کا تعلق تاریخ و اساطیر سے ہے۔ اپنی تمام تر جہات میں اقبال کے استعاروں کا امتیازی وصف آرائش کمال کے بجائے معنی آفرینی کا حصول ہے۔ ان کے استعارے تازہ کاری اور لطافت سے بھرپور ہوتے ہیں اور یہ امر مسلمہ ہے کہ ایک پیغامبر شاعر کے ہاں لطافت و عذوبت کا ہونا بہت ضروری ہے ورنہ کلام میں ثقالت پیدا ہو جاتی ہے۔ استعارات اقبال میں اقبال کے باطنی سوز اور اضطراب ذہنی کی تمام تر جھلکیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔ یہ استعارے تیقن و تحرک، سیماب پائی، جگر سوزی اور حرارت عمل کے جذبوں سے سرشار ہیں اور حیات سے وابستہ تمام پہلوؤں کا بڑی عمدگی سے احاطہ کرتے ہیں۔ استعارات اقبال کا ایک استثنائی پہلو لغات شعری میں بے پایاں اضافے کرنا اور متنوع شعری اسالیب میں یکساں مہارت کے ساتھ اس شعری خوبی کو برتنا ہے۔ یہ استعارے شاعر مشرق کے مطمح نظر سے کلی طور پر ہم آہنگ ہیں اور ان کے کوائف باطنی اور واردات قلبی کے بیان میں حیرت انگیز ابلاغ و اظہار کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ اپنی لطافت، خوش گوار پیچیدگی، نزاکت و رمزیت اور ندرت اور انفرادیت کے باعث اقبال کے استعارے بڑے دلپذیر اور حیرت انگیز ہیں۔ خاص طور پر پیچیدہ تصورات و افکار اور تعقلات و نظریات کی ترسیل ان نادر استعاروں کی وساطت سے ایسے مؤثر طور پر ہوئی ہے کہ پڑھنے والا علامہ کی صناعانہ مہارت کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا اور یہ بجا طور پر کہا جا سکتا ہے کہ کلام اقبال میں استعاراتی انداز بیان ایک مؤثر، مؤفق اور جاندار شعری حربہ ہے۔

فصل سوم:

مجازِ مُرسل

مجاز کے لغوی معنی راہ (۲۰۲)، راستہ (۲۰۳)، راہ گذر (۲۰۴)، ضد حقیقت (۲۰۵)، غیر حقیقی (۲۰۶)، غیر اصلی، فرض کیا ہوا، مرادی، مصنوعی یا نقلی (۲۰۷)، جو حقیقت نہ ہو، حقیقت کے برعکس یا اصلی کے بجائے اعتباری وجود (۲۰۸)، طریق، گلوگاہ (درّہ)، بوغاز یا بغاز (فانہ) مضیق (تنگ جگہ یا مقام) یا ایسے راستے کے ہیں جس سے ایک سے دوسری طرف جا سکیں (۲۰۹) علم بیان کی رو سے "مجازِ مُرسل" اُس لفظ کو کہتے ہیں جو ایسے معنی میں استعمال کیا جائے جو اصلی نہ ہوں یعنی وہ معنی موضوع لہ کے غیر ہوں اور معنیٔ حقیقی اور معنیٔ مجازی میں تعلق سوائے تشبیہ کے اور کوئی ہو۔" (۲۱۰) مجاز مرسل کے اصطلاحی معنوں کی توضیح وصراحت کے لیے ذیل کے اقتباسات لائق مطالعہ ہیں:

مجاز مرسل اس لفظ کو کہتے ہیں کہ اس کو استعمال کیا ہو ایسے معنی میں کہ وہ معنی موضوع لہ کے غیر ہوں اور ان دونوں معنی میں سوا مشابہت کے کچھ اور علاقہ ہو۔۔۔مجازِ مُرسل کا علاقہ کئی قسم پر ہے۔۔۔(۲۱۱)

۔۔۔در تعریفِ مجاز گفتہ اند کہ آں نقل لفظے است از معنیٔ موضوع لہ بسوے غیر آں بہ نحو یکہ میانِ ہر دو نوعے از علاقہ متحقق باشد۔ و در مجاز انتقال از ملزوم بہ لازم می باشد و چوں قرینۂ صارفہ از ارادۂ ملزوم در آں قائم است جائز نہ باشد کہ با ارادۂ معنیٔ لازم معنیٔ ملزوم راہم مراد دارند۔ پس آں علاقہ اگر علاقۂ تشبیہ است آں را استعارہ گویند ورنہ مجاز مرسل و مجاز مرسل را علاقہا بسیار است۔۔۔(۲۱۲)

مخفی نہ رہے کہ جو لفظ سوائے معنی موضوع لہ کے اور معنی میں مستعمل ہو اور وہاں کوئی قرینہ ایسا پایا جائے جو اصلی معنی مراد لینے سے مخاطب کو روک دے اور ان دونوں معنی میں کوئی علاقہ سوائے علاقۂ تشبیہ کے ہو، اس کو مجاز مرسل کہتے ہیں اور جو علاقہ مجاز مرسل میں درمیان معنی اصلی حقیقی اور معنی مجازی کے ہوتا ہے، اس کی قسمیں ۲۴ کے قریب ہیں۔۔۔(۲۱۳)

کوئی کلمہ اپنے مجازی معنے یعنی معنی غیر موضوع لہ میں مستعمل ہو اور معنی حقیقی اور مجازی میں علاقہ سوائے تشبیہ کے کچھ اور ہو۔۔۔(۲۱۴)

۔۔۔استعمالِ لفظ در غیر معنیِ اصلی، باید مناسبتی داشتہ باشد کہ آن مناسبت را علاقہ می گویند......علاقہ انواع متعدد دارد، مانند علاقۂ سبب و مسبب وعلاقۂ حال ومحل وعلاقہ جز و وکل وعلاقۂ مجاورت وملازمت وعلاقۂ مشابہت وامثالِ آن......درصورتی کہ علاقہ میانِ معنیِ مجازی وحقیقی، علاقۂ مشابہت باشد، آن را استعارہ می گویند۔واگر علاقہ، چیزی غیر از مشابہت باشد، آن را مجاز مرسل می نامند......(۲۱۵)

۔۔۔مجازی کہ پیوند وارتباط (علاقہ) آن مشابہت نباشد......آن را مجاز مرسل نامیدہ اند۔این نوع را از آن جہتِ مرسل نامیدہ اند کہ در آن قید مشابہت وجود ندارد۔در مجاز مرسل تعداد و نوع علاقہ ہا و ارتباط ہا بین معنی حقیقی ومجازی نامحدود است و بستگی بہ نیروی تخیل گویندہ و درک و دریافت خوانندہ دارد۔اما علمای بلاغتِ قدیم، بہ طور معمول تا دہ نوع علاقہ وارتباط را بین این دو نوع معنی در مجاز مرسل در نظر گرفتہ اند کہ بعضی از آنھا عبارتند از:......علاقۂ کل وجزء......علاقہ حال ومحل......علاقۂ لازم وملزوم......علاقۂ سببیّت......(۲۱۶)

انگریزی میں مجاز مرسل کو "Passing by"، "Passing Through"، "Passing Beyond"، "road" اور "Passage" کے لغوی معانی (۲۱۷) میں تفہیم کرتے ہوئے اصطلاحاً اسے کسی قدر "Trope" کے متبادل بھی قرار دیا جاتا ہے۔(۲۱۸) متذکرہ تمام تعاریف ومفاہیم کی روشنی میں مجاز مرسل کے یہ معنی متبادر ہوتے ہیں کہ مجاز مرسل بنیادی طور پر مجاز (الفاظ وکلمات کو حقیقی کے بجائے فرضی معنوں میں مستعار لینا) کی وہ صورت ہے جو مجاز استعاری (جس کے تحت لفظوں کو حقیقی کے بجائے فرضی معنوں میں یوں مراد لیا جاتا ہے کہ ان کے حقیقی اور مجازی معنون میں تشبیہ کا تعلق ہو) کے برعکس الفاظ وکلمات کو ان کے حقیقی معنوں کے بجائے فرضی یا مرادی معنوں میں یوں استعمال کیا جاتا ہے کہ حقیقی ومجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق نہیں ہوتا اور اس میں کوئی ایسا قرینہ پایا جاتا ہے جو اصل معنی مراد لینے سے مخاطب کو روک دیتا ہے۔محققین فن نے مجاز مرسل کی ۲۴ تک صورتیں متعین کی ہیں، جن میں علاقۂ جزو وکل، علاقۂ سبب ومسبب، علاقۂ ظرف و مظروف، علاقۂ آلہ وواسطہ، علاقۂ مقید ومطلق، علاقۂ مجاورت، علاقۂ مضاف ومضاف الیہ، علاقہ لازم وملزوم اور علاقۂ عام وخاص معروف ترین صورتیں ہیں۔

علامہ اقبالؔ نے بیان کی دیگر صورتوں کی طرح مجاز مرسل کے استعمال میں بھی اپنی ندرت وجدت کا بھرپور اظہار کیا ہے۔انھوں نے اس محسنۂ شعری کو برتتے ہوئے کہیں بھی اپنی شاعری کو حسابی طرز پر استوار نہیں ہونے دیا بلکہ ہر مقام پر ان کے کلام کی روانی، بے ساختگی اور برجستگی دیدنی ہے۔اگرچہ مشرقی شعریات کے بالاستیعاب مطالعے کے باعث اقبالؔ پر مجاز مرسل کی تمام صورتیں روشن تھیں تاہم ان کے ہاں زیادہ تر اس فنی خوبی کے وہ علاقے مستعمل ہیں جن کی سادگی وروانی مسلّمہ ہے۔علامہ اپنے تازہ اور پرکار اسلوب کی وساطت سے مجاز مرسل کو اس قرینے سے استعمال کرتے ہیں کہ کہیں بھی تصنع یا کاریگری کا احتمال نہیں ہوتا بلکہ ان کے ہر شعری مجموعے میں مصنوع کے بجائے مطبوع کلام ہی کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔اقبالؔ کی بنیادی توجہ چونکہ اظہارِ مطلب کی طرف تھی، لہٰذا ان کی شاعری میں مجاز مرسل

کی فوری طور پر شناخت نہیں ہو پاتی بلکہ قدرے تأمل ہی سے احساس ہو پاتا ہے کہ شاعر نے اس محسنۂ شعری کے کس قرینے کا اظہار کیا ہے۔ یاد رہے کہ اعلیٰ پائے کی شاعری کا امتیاز بھی یہی ہے کہ اس میں فکر و فن، شیر و شکر ہو جاتے ہیں اور یوں محاسن فنی کی بادی النظر میں دریافت مشکل ہو جاتی ہے۔ علامہ کے تمام تر شعر پارے ان کی بالیدگیِ فکر اور فنی ریاضت کی یکتائی کے عکاس ہیں۔ اسی سبب سے ان کے ہاں مجاز مرسل جیسی پرکار فنی خصوصیت کی نمود بڑے دلکش، حیرت انگیز اور لائقِ تقلید انداز میں ہوئی ہے۔

ذیل میں شعرِ اقبال میں مجاز مرسل کے مستعمل قرینے زیرِ بحث لائے جاتے ہیں:

ا) جزو بول کر کل مراد لینا:

مجاز مرسل کے اس قرینے کو ''بہ پیوندِ جزو وکل'' (۲۱۹) یا ''ذکرِ جزو وارادۂ کل'' (۲۲۰) سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر اپنے کلام میں ایسے لفظ کو جو جزو کے واسطے وضع کیا گیا ہو، کل کے واسطے استعمال میں لاتا ہے۔ تاہم اس صورت میں جزو کے لیے ضروری ہے کہ وہ کل کا اہم ترین حصہ ہو۔ اس صورت سے شعر پارے میں توضیح وصراحت کے مقابلے میں بلاغت کا عنصر پیدا ہو جاتا ہے۔ شعرِ اقبال میں کلامِ بلیغ کی تشکیل میں یہ خصوصیت بڑی نمایاں ہے، جیسے:

اُمیدِ حور نے سب کچھ سکھا رکھا ہے واعظ کو ۔۔۔ یہ حضرت دیکھنے میں سیدھے سادے بھولے بھالے ہیں
(ب د، ۱۰۱)

توحید کی امانت سینوں میں ہے ہمارے ۔۔۔ آساں نہیں مٹانا نام و نشاں ہمارا
(//، ۱۵۹)

اے موجِ دجلہ! تو بھی پہچانتی ہے ہم کو ۔۔۔ اب تک ہے تیرا دریا افسانہ خواں ہمارا
(//، ۱۰۱)

بازو ترا توحید کی قوت سے قوی ہے ۔۔۔ اسلام ترا دیس ہے تو مصطفویؐ ہے
(//، ۱۶۰)

شان آنکھوں میں نہ جچتی تھی جہانداروں کی ۔۔۔ کلمہ پڑھتے تھے ہم چھاؤں میں تلواروں کی
(//، ۱۶۴)

رگِ تاک منتظر ہے تری بارشِ کرم کی ۔۔۔ کہ عجم کے مے کدوں میں نہ رہی مئے مغانہ
(ب ج، ۱۵)

میں نے اے میرِ سپہ! تیری سپہ دیکھی ہے ۔۔۔ ''قل ھو اللہ'' کی شمشیر سے خالی ہیں نیام
(ض ک، ۲۵)

خرد نے کہہ بھی دیا "لا الہٰ" تو کیا حاصل　　دل و نگاہ مسلماں نہیں تو کچھ بھی نہیں
(//،۳۵)

خودی ہے زندہ تو دریا ہے بے کرانہ ترا　　ترے فراق میں مضطر ہے موجِ نیل و فُرات
(اح،۲۶)

ان اشعار میں "حور"، "توحید"، "موج"، "کلمہ"، "رگِ تاک"، "قل ھو اللّٰہ"، اور" لاالٰہ "اجزا ہیں اور اقبالؔ نے ان کا تذکرہ کر کے ان کے کل یعنی "جنت"، "دریا"، "لاالٰہ الا اللہ محمد الرسول اللّٰہ" ﷺ، "سورۃ الاخلاص"، اور کامل کلمہ طیبہ مراد لیے ہیں۔

۲) کل بول کر جزو مراد لینا:

اسے "کلیت" "یا" بہ پیوند کلِ وجزو" (۲۲۱) اور "ذکر کل وارادۂ جزو" بھی کہتے ہیں (۲۲۲) اور اس کی وساطت سے شاعر ایسے لفظ کو جو کل کے واسطے وضع کیا گیا ہو، جزو کے لیے استعمال میں لاتا ہے یعنی کل بول کر جزو مراد لیتا ہے۔ اقبالؔ مجاز مرسل کی اس صورت سے بھی ترسیلِ مطلب کا فریضہ بطریقِ احسن انجام دیتے ہیں، مثلاً:

تجھ کو معلوم ہے لیتا تھا کوئی نام ترا؟　　قوتِ بازوے مسلم نے کیا کام ترا
(ب د،۱۶۴)

دستِ جنوں کو اپنے بڑھا جیب کی طرف　　مشہور تُو جہاں میں ہے دیوانۂ حجاز
(//،۱۹۸)

دارالشفا حوالیِ بطحا میں چاہیے　　نبضِ مریض پنجۂ عیسیٰ میں چاہیے
(//،۱۹۸)

مجھے تہذیبِ حاضر نے عطا کی ہے وہ آزادی　　کہ ظاہر میں تو آزادی ہے باطن میں گرفتاری
(ب ج،۳۸)

تیغ و تفنگ دستِ مسلماں میں ہے کہاں　　ہو بھی، تو دل ہیں موت کی لذّت سے بے خبر
(ض ک،۲۸)

اقبالؔ نے ان اشعار میں کل کا تذکرہ کر کے اجزا مراد لیے ہیں۔ یعنی "قوت بازوے مسلم" کُل ہے کہ شمشیر چلانے کے لیے بازو سے ضرور کام لیا جاتا ہے مگر طاقت ہاتھ کی ہوتی ہے۔ "دستِ جنوں" کُل ہے کہ پورا ہاتھ نہیں بڑھایا جاتا بلکہ انگلیاں بڑھائی جاتی ہیں۔ "پنجۂ عیسیٰ" کُل ہے کہ پورے پنجے کو نبض پر نہیں رکھا جاتا بلکہ صرف پوریں رکھی جاتی ہیں۔ "تہذیبِ حاضر" کُل ہے جس کا تذکرہ کر کے

جزو یعنی مغربی تہذیب مراد لی گئی ہے۔ ''تیغ و تفنگ کا دستِ مسلمان میں ہونا'' بھی کل ہے کہ تیغ و تفنگ پورے ہاتھ سے نہیں بلکہ انگلیوں کی گرفت سے پکڑے جاتے ہیں۔

۳) مسبب بول کر سبب مراد لینا:

اسے ''ذکرِ مسبب (معلول، کنش) وارادۂ سبب (باعث، کنندہ)'' (۲۲۳) یا ''بہ پیوند مسبب و سبب'' اور ''علاقۂ مسببیّت'' (۲۲۴) سے بھی عبارت کیا جاتا ہے۔ اس صورت کے تحت شاعر وہ لفظ جو مسبب کے واسطے موضوع ہو، اس کو سبب کے لیے استعمال کرتا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں اس کا انداز کچھ یوں ہے:

چمن افروز ہے صیّاد میری خوش نوائی تک　　رہی بجلی کی بے تابی سو میرے آشیاں تک ہے
(ب د، ۱۰۲)

کسے خبر کہ سفینے ڈبو چکی کتنے　　فقیہ و صوفی و شاعر کی ناخوش اندیشی
(ب ج، ۳۰)

گرمِ فغاں ہے جرس، اُٹھ کہ گیا قافلہ　　وائے وہ رہرو کہ ہے منتظرِ راحلہ!
(//، ۷۲)

جس گھر کا مگر چراغ ہے تو　　ہے اس کا مذاق عارفانہ!
(ض ک، ۸۷)

قوموں کی روش سے مجھے ہوتا ہے یہ معلوم　　بے سُود نہیں روس کی یہ گرمیِ رفتار
(//، ۱۳۶)

''خوش نوائی'' کا مطلب اچھی آواز ہے اور اچھی آواز سبب ہے خوش نوائی کا، ''ناخوش اندیشی'' کے معنی منفی سوچ کے ہیں اور منفی سوچ سبب ہے ناخوش اندیشی کا، اسی طرح ''گرمِ فغاں'' کے معنی شدت سے رونے کے ہیں اور شدت سے رونا سبب ہے گرم فغانی کا، ''گھر کا چراغ'' فرزند کی جگہ لایا گیا ہے، گویا یہ اجالے کا سبب ہے۔ ''گرمیِ رفتار'' سے مراد انقلاب ہے اور انقلاب سبب ہے گرمیِ رفتار کا ___ یوں علامہ نے مسبب بول کر سبب مراد لیے ہیں اور اس طرح اشعار کی معنویت میں اضافہ ہوا ہے۔

۴) سبب بول کر مسبّب مراد لینا:

اس سے مراد یہ ہے کہ سبب کو بجائے مسبب کے بولیں۔ اسے ''ذکرِ سبب (علت) وارادۂ مسبب (معلول)'' یا ''علاقہ سببیت'' (۲۲۵) اور ''بہ پیوندِ سبب و مسبّب'' (۲۲۶) بھی کہا جاتا ہے۔ مثلاً علامہ کے شعر دیکھیے:

نظر ہے ابرِ کرم پر، درختِ صحرا ہوں — کیا خدا نے نہ محتاجِ باغباں مجھ کو
(ب د،۹۶)

ڈالی گئی جو فصلِ خزاں میں شجر سے ٹوٹ — ممکن نہیں ہری ہو سحابِ بہار سے
(//،۲۴۸)

جسے نانِ جویں بخشی ہے تو نے — اُسے بازوے حیدرؓ بھی عطا کر
(ب ج،۹)

وہی دیرینہ بیماری، وہی نامحکمی دل کی — علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی
(//،۱۱)

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ — غالب و کار آفریں، کارکشا، کارساز
(//،۹۷)

بے جرأتِ رندانہ ہر عشق ہے رُو باہی — بازو ہے قوی جس کا، وہ عشق ید اللّٰہی!
(ض ک،۱۷۴)

آں عزمِ بلند آور، آں سوزِ جگر آور — شمشیرِ پدر خواہی بازوے پدر آور
(اح،۴۶)

ان اشعار میں ''ابرِ کرم'' سبب ہے بارش کا، جو مسبب ہے۔ ''سحابِ بہار'' سبب ہے بہار کی بارش کا، ''بازوے حیدر'' میں بازو سبب ہے اور قوت و بہادری مسبب، ''آبِ نشاط انگیز'' سبب ہے اور نشاط انگیزی مسبب، ہاتھ سے مراد قدرت ہے، قدرت مسبب ہے اور ہاتھ اس کا سبب، بعینہٖ آخر کے دو شعروں میں بھی بازو سبب اور قوت و طاقت مسبب ہے۔ اس طرح ان تمام اشعار میں اقبالؔ نے سبب کا تذکرہ کر کے اس سے مسبب مراد لی ہے۔

۵) کسی چیز پر کسی اسم کا اطلاق باعتبار زمانۂ سابق کرنا:

مجاز مرسل کی اس صورت یا علاقے کو ''بہ پیوند آنچہ بودہ است'(۲۲۷) اور ''علاقۂ ما کان'' (۲۲۸) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر کسی چیز پر کسی اسم کا اطلاق باعتبارِ زمانہ سابق کرے۔ اس کی معروف ترین شکل انسان کو ''مُشتِ خاک'' قرار دینا ہے۔ یہ صورت اقبالؔ کے ہاں بھی کثرت سے نمود کرتی ہے اور وہ جابجا حضرتِ انسان کو ''مُشتِ خاک''، ''مُشتِ خاکستر'' اور ''مشتِ غبار'' سے تعبیر کرتے نظر آتے ہیں جو ظاہر ہے کہ زمانہ سابق سے متعلق ہے۔ مثلاً چند شعر ملاحظہ ہوں:

پریشاں ہوں میں مشتِ خاک لیکن کچھ نہیں کھلتا — سکندر ہوں کہ آئینہ ہوں یا گردِ کدورت ہوں
(ب د،۶۹)

عشق کی آشفتگی نے کردیا صحرا جسے — مشتِ خاک ایسی نہاں زیرِ قبا رکھتا ہوں میں
(//، ۱۲۳)

خفتہ خاکِ پے سپر میں ہے شرار اپنا تو کیا — عارضی محمل ہے یہ مشتِ غبار اپنا تو کیا
(//، ۲۳۱)

کس قدر بے باک دل اس ناتواں پیکر میں تھا — شعلۂ گردوں نورد اک مشتِ خاکستر میں تھا
(//، ۲۵۴)

مہ و ستارہ سے آگے مقام ہے جس کا — وہ مشتِ خاک ابھی آوارگانِ راہ میں ہے
(ب ج، ٦٨)

اس خاک کو اللہ نے بخشے ہیں وہ آنسو — کرتی ہے چمک جن کی ستاروں کو عرق ناک
(//، ٦٩)

ہے مری جرأت سے مشتِ خاک میں ذوقِ نمو — میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پود
(//، ۱۴۴)

خودی کی پرورش و تربیت پہ ہے موقوف — کہ مشتِ خاک میں پیدا ہو آتشِ ہمہ سوز
(ض ک، ۷۵)

چھا گئی آشفتہ ہو کر وسعتِ افلاک پر — جس کو نادانی سے ہم سمجھے تھے اک مشتِ غبار
(ا ح، ۱۰)

٦) کسی چیز پر کسی اسم کا اطلاق باعتبارِ زمانۂ آیندہ کرنا:

مجازمرسل کی اس صورت کے تحت شاعر کسی شے پر کسی ایسے اسم کا اطلاق کرتا ہے کہ زمانۂ آیندہ میں وہ نام اس پر صادق آجائے۔ اسے ''بہ پیوند''، 'آنچہ خواھد بود'(۲۲۹) اور ''علاقۂ مایکون'' (۲۳۰) بھی کہتے ہیں۔ اقبالؔ کے ہاں دنیا کی ہر شے کے فانی ہونے کے پیشِ نظر انسان اور مظاہر کائنات کے لیے ''مسافر'' کے نام کا اطلاق ملتا ہے یا بعض اوقات وہ انسان کے لیے ''راھی'' کا لفظ استعمال کرتے ہیں جو زمانۂ آیندہ کی مناسبت سے نظر آتا ہے۔ اسی طرح وہ زندہ انسانوں کے لیے ان کی کم ہمتی کے پیشِ نظر ''مردہ'' کے لفظ کا اطلاق کردیتے ہیں یا بعض اوقات بلند ہمتی کی شرط لگا کر اسے ''فروغِ دیدۂ افلاک'' کہہ دیتے ہیں جو ظاہر ہے کہ اُس کی موجودہ حالت نہیں۔ اس ضمن میں اشعار ملاحظہ ہوں:

محکوم ہو سالک تو یہی اس کا 'ہمہ اوست' — خود مردہ و خود مرقد و خود مرگِ مفاجات
(ب ج، ۳۸)

ہر شے مسافر، ہر چیز راہی ۔۔۔ کیا چاند تارے، کیا مرغ و ماہی
(//،۵۳)

عیشِ منزل ہے غریبانِ محبت پہ حرام ۔۔۔ سب مسافر ہیں، بظاہر نظر آتے ہیں مقیم
(//،۶۱)

ترا جوہر ہے نوری پاک ہے تو ۔۔۔ فروغِ دیدۂ افلاک ہے تو
ترے صیدِ زبوں افرشتہ و حور ۔۔۔ کہ شاہینِ شہِ لولاکؐ ہے تو
(//،۸۴)

دہقاں ہے کسی قبر کا اُگلا ہوا مردہ ۔۔۔ بوسیدہ کفن جس کا ابھی زیرِ زمیں ہے
(ض ک،۱۵۱)

گرچہ مکتب کا جواں زندہ نظر آتا ہے ۔۔۔ مردہ ہے، مانگ کے لایا ہے فرنگی سے نفس
("،۱۷۱)

۷) ظرف بول کر مظروف مراد لینا:

مجاز مرسل کی اس صورت میں ظرفیت کے علاقے کی وجہ سے ظرف کو بجائے مظروف کے استعمال کرتے ہیں اور بعض اوقات اسے ''بہ پیوند جای وجا بگیر'' اور ''محل وحال=محلیت'' (۲۳۱) اور ''ذکرِ محل وارادۂ حال'' (۲۳۲) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ شعرِ اقبالؔ میں مجاز مرسل کا یہ علاقہ خاصا مستعمل ہے اور اس کے متنوع انداز ہیں۔ مثلاً کہیں وہ زمانے کو بطور ظرف لا کر اس سے اہلِ زمانہ (مظروف) مراد لیتے ہیں تو کہیں بعض خطوں کو ظرف کے طور پر ذکر کر کے وہاں کے رہنے والوں (مظروف) کی طرف اشارہ کر دیتے ہیں، جیسے:

جو ہے پردوں میں پنہاں، چشمِ بینا دیکھ لیتی ہے ۔۔۔ زمانے کی طبیعت کا تقاضا دیکھ لیتی ہے
(ب د،۷۲)

زمانے کے انداز بدلے گئے ۔۔۔ نیا راگ ہے ساز بدلے گئے
(ب ج،۱۲۳)

عناصر اس کے ہیں روح القدس کا ذوقِ جمال ۔۔۔ عجم کا حسنِ طبیعت، عرب کا سوزِ دروں
(ض ک،۴۹)

کوئی پوچھے حکیمِ یورپ سے ۔۔۔ ہند و یونان ہیں جس کے حلقہ بگوش
کیا یہی ہے معاشرت کا کمال ۔۔۔ مرد بے کار و زن تہی آغوش
(//،۹۳،۹۴)

تو کہیں وہ ساغر و مینا اور پیمانوں (ظرف) سے لطف اندوز ہونے کی بات کرتے ہیں اور مراد اُن کی مظروف یعنی شراب سے ہوتی ہے:

مغرب کی پہاڑیوں میں چھپ کر　　پیتا ہے مئے شفق کا ساغر
(ب د، ۱۲۷)

کنارِ زاہداں برگیر و بے باکانہ ساغر کش　　پس از مدت ازیں شاخِ کہن بانگِ ہزار آمد
(//، ۲۷۵)

تیرے پیانوں کا ہے یہ اے مئے مغرب اثر　　خندہ زن ساقی ہے، ساری انجمن بے ہوش ہے
(//، ۲۷۸)

چہروں پہ جو سرخی نظر آتی ہے سرِ شام　　یا غازہ ہے یا ساغر و مینا کی کرامات
(ب ج، ۱۰۸)

۸) مظروف بول کر ظرف مراد لینا:

اسے ''بہ پیوندِ جا بگیر و جای'' یا ''حال و محل = حالیت'' (۲۳۳) اور ''ذکرِ حال و ارادۂ محل'' سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے (۲۳۴) اس سلسلے میں شاعر پہلی صورت کے برعکس مظروف بول کر ظرف مراد لیتا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں مجاز مرسل کا یہ قرینہ بھی موجود ہے:

نشہ پلا کے گرانا تو سب کو آتا ہے　　مزا تو جب ہے کہ گرتوں کو تھام لے ساقی!
(ب د، ۲۰۸)

نہ وہ عشق میں رہیں گرمیاں نہ وہ حسن میں رہیں شوخیاں　　نہ وہ غزنوی میں تڑپ رہی نہ وہ خم ہے زلفِ ایاز میں
(//، ۲۸۱)

مے خانۂ یورپ کے دستور نرالے ہیں　　لاتے ہیں سرور اوّل، دیتے ہیں شراب آخر
(ب ج، ۵۳)

کامل وہی ہے رندی کے فن میں　　مستی ہے جس کی بے منتِ تاک
(ض ک، ۱۱۳)

ان اشعار میں ''نشہ'' مظروف ہے کہ نشہ نہیں پلایا جاتا ''شراب'' (ظرف) پلائی جاتی ہے۔ ''عشق'' اور ''حسن'' مظروف ہیں اور عاشق و محبوب ظرف ہیں جو گرمی اور تڑپ رکھتے ہیں۔ اسی طرح ''مے خانہ'' سرور نہیں لاتا، یہ مظروف ہے اور اس کا ظرف شراب ہے جس سے مستی حاصل ہوتی ہے، بعینہٖ ''تاک'' مظروف ہے جو خود مست نہیں کرتی بلکہ اس سے کشید کی جانے والے شراب نشہ فراہم کرتی

ہے، جو ظرف ہے۔ یوں علامہ نے ان اشعار میں مظروف کا تذکرہ بجائے ظرف کے کر کے شعر کی دل پذیری اور ایمائیت میں اضافہ کیا ہے۔

۹) کسی شے کا آلہ اور واسطہ مذکور کر کے اس سے وہی شے مراد لینا:

مجاز مرسل کی اس صورت کو ''علاقۂ آلیت'' (۲۳۵) اور ''بہ پیوند نام ابزار'' (اسم آلت) (۲۳۶) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ آلہ اور واسطہ ہونے کے اس علاقے کے تحت شاعر کسی شے کا آلہ یا واسطہ مذکور کر کے اس سے وہی شے مراد لیتا ہے، جس کا یہ آلہ ہو۔ جیسے دیکھیے اقبالؔ زبان کا ذکر کر کے جو کہ آلۂ سخن ہے، کس طرح اُس سے وہی شے مراد لیتے ہیں:

گویا زبانِ شاعرِ رنگیں بیاں نہ ہو آوازِ نے میں شکوۂ فرقت نہاں نہ ہو

(ب د، ۵۰)

نہیں منت کشِ تابِ شنیدن داستاں میری خموشی گفتگو ہے بے زبانی ہے زباں میری

یہ دستورِ زباں بندی ہے کیسا تیری محفل میں یہاں تو بات کرنے کو ترستی ہے زباں میری

(ب د، ۶۸)

عطا ایسا بیاں مجھ کو ہوا رنگیں بیانوں میں کہ بامِ عرش کے طائر ہیں میرے ہم زبانوں میں

(ب د، ۷۰)

تھی زبانِ داغ پر جو آرزو ہر دل میں ہے لیلیِ معنی وہاں بے پردہ، یاں محمل میں ہے

(ب د، ۸۹)

ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دل کی رفیق یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق

(ب ج، ۳۴)

۱۰) کسی چیز کا اس کے مادے کے نام سے ذکر کرنا:

اسے ''علاقۂ جنس'' (۲۳۷) بھی کہتے ہیں اور یہ اس طرح ہے کہ بعض اوقات مجاز مرسل کے تحت شاعر اپنے شعر پارے میں کسی چیز کا ذکر اس کے مادے کے نام سے کر دیتا ہے۔ خصوصاً اس ضمن میں کائنات کو ''آب و گِل'' کے مادے سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ علامہ اقبالؔ کے ہاں یہ رجحان اکثر و بیشتر دکھائی دیتا ہے اور وہ انسان اور دنیا کا ذکر آب و گِل کے مادے سے متعدد مقامات پر کرتے ہیں، جیسے:

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں آب و گِل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں

(ب ج، ۱۸)

کمالِ ترک نہیں آب و گِل سے مہجوری	کمالِ ترک ہے تسخیرِ خاکی و نوری
(۴۲،//)

گراں گرچہ ہے صحبتِ آب و گِل	خوش آئی اسے محنتِ آب و گِل
(۱۲۵،//)

ہے فلسفہ میرے آب و گِل میں	پوشیدہ ہے ریشہ ہائے دل میں
(۱۲۵،//)

آب و گِل تیری حرارت سے جہانِ سوز و ساز	ابلہِ جنّت تری تعلیم سے دانائے راز
(۱۰،ح ا)

دل و نظر بھی اسی آب و گِل کے ہیں اعجاز	نہیں، تو حضرتِ انساں کی انتہا کیا ہے؟
(۲۵،//)

۱۱) عام بول کر خاص مراد لینا:

اس صورت کے تحت شاعر عام کو بجائے خاص استعمال کرتا ہے۔ اسے ''ذکرِ عام و ارادۂ خاص'' (۲۳۸) اور ''بہ پیوندِ عام و خاص'' (۲۳۹) بھی کہا جاتا ہے اور عموم و خصوص کے اس علاقے سے شاعر کا مقصود ندرت و جدت کا اظہار کرنا ہوتا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں اس کی معروف ترین صورت یہ ہے کہ وہ لفظ ''پیغمبر'' کو جو کہ خدا کے ہر فرستادہ نبی کے لیے استعمال ہوتا ہے اور اس اعتبار سے عمومیت کا حامل ہے، حضور نبی کریم ﷺ کے لیے بالخصوص برت لیتے ہیں، جیسے:

ہاتھ بے زور ہیں، الحاد سے دل خوگر ہیں	امتی باعثِ رسوائیِ پیغمبرؐ ہیں
(ب د،۲۰۰)

عصرِ حاضر کے تقاضاؤں سے ہے لیکن یہ خوف	ہو نہ جائے آشکارا شرعِ پیغمبرؐ کہیں
الحذر! آئینِ پیغمبرؐ سے سو بار الحذر	حافظِ ناموسِ زن، مرد آزما، مرد آفریں
(۱۳،ح ا)

۱۲) خاص بول کر عام مراد لینا:

یہ پہلی صورت کے برعکس ہے اور اس میں خاص چیز کو کسی عام چیز کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ مجازِ مرسل کا یہ علاقہ ''ذکرِ خاص و ارادۂ عام'' (۲۴۰) اور ''بہ پیوندِ خاص و عام'' (۲۴۱) کے عناوین سے بھی معروف ہے۔ اس ضمن میں خاص طور پر شعرا کے ہاں یوسف کہہ کر

'مردِ حسین' مراد لی جاتی ہے۔ اقبالؔ اس سے مختلف انداز اپناتے ہوئے یوسفؑ کے خاص اسم کو یوں عمومیت عطا کرتے ہیں کہ اسے اپنے عصر کی تہذیبی صورت حال سے مربوط کر دیتے ہیں:

پاک ہے گردِ وطن سے سرِ داماں تیرا — تو وہ یوسف ہے کہ ہر مصر ہے کنعاں تیرا
(ب د، ۲۰۵)

اسی طرح کلیم اور حسینؓ کو عمومیت دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ — تو شعلۂ سینائی، میں شعلۂ سینائی
(ب ج، ۱۲۱)

———

قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں — گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات
(ب ج، ۱۱۲)

۱۳) لازم کہہ کر ملزوم مراد لینا:

مجاز مرسل کے اس قرینے کو "علاقۂ لازمیت" (۲۴۲) اور "بہ پیوند بایستہ وبایا" یا "بایستگی ولازمیت" (۲۴۳) سے بھی عبارت کیا گیا ہے۔ اس کے تحت شاعر یوں کرتا ہے کہ لازم کو سخن میں لا کر ملزوم مراد لے لیتا ہے۔ مثال کے طور پر "ماہتاب" جس کے معنی نورِ ماہ یا چاندنی کے ہیں، مجازاً اسے چاند یا چندرما کے طور پر بیان کیا جاتا ہے۔ گویا "ماہتاب" لازم ہے اور "ماہ" ملزوم۔ اقبالؔ بھی بعض مقامات پر اپنی شاعری میں "ماہتاب" (پرتوِ ماہ یا تابشِ ماہ) کو بطور لازم لا کر اس سے ماہ (=ملزوم) مراد لیتے ہیں، جیسے:

آیا ہے آسماں سے اُڑ کر کوئی ستارہ — یا جان پڑ گئی ہے مہتاب کی کرن میں
(ب د، ۸۴)

———

زندگانی تھی تری مہتاب سے تابندہ تر — خوب تر تھا صبح کے تارے سے بھی تیرا سفر
(//، ۲۳۶)

———

رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر — انجمِ کم ضو گرفتارِ طلسمِ آفتاب
(//، ۲۵۵)

———

تو مری رات کو مہتاب سے محروم نہ رکھ — ترے پیمانے میں ہے ماہِ تمام اے ساقی!
(ب ج، ۱۲)

۱۴) ملزوم بول کر لازم مراد لینا:

مجاز مرسل کا یہ علاقہ "بہ پیوندِ بایا و بایستہ"، "ملزوم ولازم"، "بایائی" اور "ملزومیت" (۲۴۴) یا "علاقۂ ملزومیت" (۲۴۵) بھی

کہلاتا ہے اور اس کے مطابق ملزوم بول کر اس سے لازم مراد لی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر اقبالؔ آتش یا آگ (ملزوم) کو بجائے حرارت و سوز (لازم) لا کر ملزومیت کا علاقہ یوں پیدا کر دیتے ہیں:

اب کہاں وہ بانکپن، وہ شوخیِ طرزِ بیاں — آگ تھی کافورِ پیری میں جوانی کی نہاں
(ب د، ۸۹)

نغمے بے تاب ہیں تاروں سے نکلنے کے لیے — طور مضطر ہے اُسی آگ میں جلنے کے لیے
(//، ۱۶۹)

عہدِ نو برق ہے، آتش زنِ ہر خرمن ہے — ایمن اس سے کوئی صحرا نہ کوئی گلشن ہے
(//، ۲۰۵)

غضب ہے، عینِ کرم میں بخیل ہے فطرت — کہ لعلِ ناب میں آتش تو ہے، شرارہ نہیں
(ب ج، ۴۴)

وہ آتش آج بھی تیرا نشیمن پھونک سکتی ہے — طلب صادق نہ ہو تیری تو پھر کیا شکوۂ ساقی!
(//، ۵۸)

کیا عجب میری نواہاے سحر گاہی سے — زندہ ہو جائے وہ آتش کہ تری خاک میں ہے
(//، ۶۵)

زمانہ اب بھی نہیں ہے جس کے سوز سے فارغ — میں جانتا ہوں وہ آتش ترے وجود میں ہے
(ض ک، ۱۵۹)

آگ اس کی پھونک دیتی ہے برنا و پیر کو — لاکھوں میں ایک بھی ہو اگر صاحبِ یقین
(//، ۱۷۶)

۱۵) قرینۂ مجاورت:

مجاورت کے معنی نزدیکی کے ہیں اور مجاز مرسل کی اس صورت کے تحت ایک قریب و نزدیک کا اطلاق دوسرے قریب و نزدیک پر ہوتا ہے یعنی کسی ایک لفظ کے ذکر سے قربت و نزدیکی کے باعث کوئی دوسرا لفظ ذہن میں آجاتا ہے۔ اسے ''بہ پیوندِ ہمسایگی و نزدیکی'' (۲۴۶) بھی کہتے ہیں۔ مثلاً عربی زبان کے لفظ ''صف'' کے معنی قطار، پرے، سلسلے، تانتے یا کڑی کے ہیں اور اسے فرش، بچھونے، بوریا اور چٹائی کے معنوں میں بھی لیا جاتا ہے، جس پر نمازی ایک برابر ایک ہی خط میں کھڑے ہوتے ہیں یا پھر یہ مجازاً مطلق لڑائی کے معنوں میں جنگجوؤں کا زمین پر آمنے سامنے جنگ کے لیے پرا جمانا ہے جسے ''صفِ جنگ'' یا ''صفِ جنگاہ'' سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے (۲۴۷) اقبالؔ کے ہاں لفظ ''صف'' کے ساتھ دوسرے الفاظ کی مجاورت کا یہ انداز ملاحظہ ہو:

جا کر ہوتے ہیں مساجد میں صف آرا تو غریب　　زحمتِ روزہ جو کرتے ہیں گوارا، تو غریب
(ب د،۲۰۲)

مرا مسند پہ سو جانا بناوٹ تھی، تکلف تھا　　کہ غفلت دور ہے شانِ صف آرایانِ لشکر سے
(رر،۲۱۸)

صفِ جنگاہ میں مردانِ خدا کی تکبیر　　جوشِ کردار سے بنتی ہے خدا کی آواز
(ب ج،۱۵۰)

۱۶) صفت بول کر موصوف مراد لینا:

اس صورت میں صفت کا تذکرہ کر کے اس سے موصوف مراد لی جاتی ہے گویا موصوف اس میں محذوف ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں نمایاں مثال لفظ ''مصطفیٰؐ'' کی دی جا سکتی ہے جس کے لغوی معنی برگزیدہ کے ہیں اور یہ نبی آخر الزماں حضرت محمد ﷺ کی صفت ہے اور اکثر آپ ﷺ کے نامِ مبارک کی جگہ استعمال کر لیا جاتا ہے۔ اقبالؔ نے بھی اکثر مقامات پر آپ ﷺ کے اسمِ مبارک کے بجائے اس صفت کا ذکر کیا ہے، جیسے:

بیچتا ہے ہاشمی ناموسِ دینِ مصطفیٰؐ　　خاک و خوں میں مل رہا ہے ترکمانِ سخت کوش
(ب د،۲۵۷)

عشق دمِ جبرئیل، عشق دلِ مصطفیٰؐ　　عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام
(ب ج،۹۴)

اگر قبول کرے، دینِ مصطفیٰؐ، انگریز　　سیاہ روز مسلماں رہے گا پھر بھی غلام
(ض ک،۶۲)

بمصطفیٰؐ برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست　　اگر باو نرسیدی تمام بولہبی است
(ا ح،۴۹)

۱۷) موصوف بول کر صفت مراد لینا:

یہ پہلی صورت کے برعکس ہے اور اس کے تحت شاعر موصوف کا ذکر کر کے صفت مراد لیتا ہے۔ مثلاً اقبالؔ لکھتے ہیں:

بت شکن اُٹھ گئے، باقی جو رہے بت گر ہیں　　تھا براہیم پدر اور پسر آزر ہیں
(ب د،۲۰۰)

قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں　　گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوئے دجلہ و فُرات
(ب ج،۱۱۲)

خونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر ۔۔۔ مے خانۂ حافظ ہو کہ بت خانۂ بہزاد
(ض ک، ۱۳۱)

یہاں بالترتیب ابراہیم علیہ السلام، آزر، حسینؓ، حافظ اور بہزاد موصوف ہیں، جن کا ذکر کر کے ان کی صفات مراد لی گئی ہیں۔

۱۸) مضاف کو حذف کر کے مضاف الیہ کا ذکر کرنا:

اس علاقے کی رو سے مضاف کو حذف کر کے مضاف الیہ کا ذکر کیا جاتا ہے، جیسے ذیل کے اشعار میں اقبالؔ نے اہلِ زمانہ کے بجائے صرف ''زمانہ'' (مضاف الیہ) کا ذکر کیا ہے اور اس کے مضاف کو حذف کر دیا ہے:

زمانہ دیکھے گا جب مرے دل سے محشر اُٹھے گا گفتگو کا ۔۔۔ مری خموشی نہیں ہے، گویا مزار ہے حرفِ آرزو کا
(ب د، ۱۳۶)

حیا نہیں ہے زمانے کی آنکھ میں باقی ۔۔۔ خدا کرے کہ جوانی تری رہے بے داغ
(ب ج، ۱۱۶)

اندیشہ ہُوا شوخیِ افکار پہ مجبور ۔۔۔ فرسودہ طریقوں سے زمانہ ہوا بیزار
(ض ک، ۱۳۶)

چہ کافرانہ قمارِ حیات می بازی ۔۔۔ کہ با زمانہ بسازی بخود نمی سازی
(ا ح، ۴۳)

۱۹) مضاف الیہ کو حذف کر کے مضاف کا ذکر کرنا:

اس کے مطابق مضاف الیہ کو حذف کر کے صرف مضاف کا ذکر کیا جاتا ہے اور اس سے مضاف الیہ بھی مراد لے لی جاتی ہے، جیسے:

تو کبھی اس قوم کی تہذیب کا گہوارا تھا ۔۔۔ حسنِ عالم سوز جس کا آتشِ نظّارہ تھا
(ب د، ۱۳۳)

یہاں ''تہذیب و تمدن'' شاعر کے پیشِ نظر ہے اور اس سے صرف مضاف الیہ کو حذف کر کے صرف مضاف کا ذکر کیا ہے۔ یہی صورتحال ذیل کے شعر میں ہے:

ترکانِ 'جفا پیشہ' کے پنجے سے نکل کر ۔۔۔ بیچارے ہیں تہذیب کے پھندے میں گرفتار
(ض ک، ۱۵۳)

۲۰) علاقۂ بدلیت و پی آمد:

ڈاکٹر سیروس شمیسا کے مطابق مجاز مرسل کے اس علاقے کے تحت شاعر ''علاقۂ لازم و ملزوم'' کی طرح کسی لفظ کے اصلی کے بجائے

مجازی معنی یوں مراد لیتا ہے کہ وہ اسی لفظ کی بدلیت کے طور پر مستعمل ہوتے ہیں۔(۲۴۸) چنانچہ ''خون'' یا ''خونخواری'' کو خوںبہا لینے یا قصاص لینے کے معنوں میں لیا جاتا ہے۔ جیسے ذیل کے شعر میں اقبالؔ نے ''خون'' کو خوںبہا اور قصاص کے معنی میں یوں لیا ہے:

اُن شہیدوں کی دیت اہلِ کلیسا سے نہ مانگ | قدر و قیمت میں ہے خوں جن کا حرم سے بڑھ کر!

(ض ک، ۵۵)

۲۱) علاقۂ قوم و خویشی:

ادبیات میں مجاز مرسل کی یہ صورت بھی دکھائی دیتی ہے کہ بیٹے کو باپ کے نام سے پکارا جاتا ہے۔(۲۴۹) اس کی واضح مثال حسین بن منصور حلاج کی ہے، جسے والد کی نسبت سے منصور یا منصور حلاج اور حلاج کہہ لیا جاتا ہے۔ اقبالؔ بھی اس ڈھب کو اپناتے ہیں، جیسے:

رندی سے بھی آگاہ، شریعت سے بھی واقف | پوچھو جو تصوف کو تو منصور کا ثانی

(ب د، ۶۰)

رقابت علم و عرفاں میں غلط بینی ہے منبر کی | کہ وہ حلاج کی سولی کو سمجھا ہے رقیب اپنا

(ب ج، ۲۳)

فردوس میں رومی سے یہ کہتا تھا سنائی | مشرق میں ابھی تک ہے وہی کاسہ، وہی آش
حلاج کی لیکن یہ روایت ہے کہ آخر | اک مردِ قلندر نے کیا رازِ خودی فاش!

(ض ک، ۱۱۸)

۲۲) علاقۂ غلبہ:

علاقۂ غلبہ یہ ہے کہ اس میں اقلیت کو بہ نامِ اکثریت پڑھتے ہیں(۲۵۰) یعنی اکثریت کے غلبے کو پیشِ نظر رکھا جاتا ہے، مثلاً اقبالؔ نے اندلس کے تمام لوگوں کو ''خوش دل و گرم اختلاط، سادہ و روشن جبیں'' اکثریت کی وجہ سے کہا ہے۔ حالانکہ ہوسکتا ہے کہ تمام اندلسی ایسے نہ ہوں:

آہ وہ مردانِ حق! وہ عربی شہسوار | حاملِ 'خلقِ عظیم' صاحبِ صدق و یقیں
" " " " " " " "
جن کے لہو کی طفیل آج بھی ہیں اُندلسی | خوش دل و گرم اختلاط، سادہ و روشن جبیں

(ب ج، ۹۸)

۲۳) علاقۂ احترام:

یہ اس طرح ہے کہ تو کی جگہ ''آپ'' کا استعمال کریں یا اسی طرح مزید احترام کے علاقے پیشِ نظر رکھے جائیں۔(۲۵۱) مثلاً:

اقبالؔ کی بچوں کے لیے نظم کا ٹکڑا اس امر کی توضیح کرتا ہے:

مکڑے نے کہا دل میں، سنی بات جو اس کی — پھانسوں اسے کس طرح یہ کمبخت ہے دانا
سو کام خوشامد سے نکلتے ہیں جہاں میں — دیکھو جسے دنیا میں خوشامد کا ہے بندا
یہ سوچ کے مکھی سے کہا اُس نے بڑی بی! — اللہ نے بخشا ہے بڑا آپ کو رتبا!
ہوتی ہے اُسے آپ کی صورت سے محبت — ہو جس نے کبھی ایک نظر آپ کو دیکھا
آنکھیں ہیں کہ ہیرے کی چمکتی ہوئی کنیاں — سر آپ کا اللہ نے کلغی سے سجایا

(ب د، ۳۰)

۲۴) علاقۂ تضاد:

مجاز مرسل کے اس علاقے یا قرینے کے تحت شاعر کسی لفظ یا کلمے کو بالکل اس کے برعکس یا اس کے ضد کے طور پر استعمال میں لاتا ہے۔ جیسے بد اقبالی و بدبختی کے موقعے پر 'مژدہ' کا لفظ برتنا یا کمزور اور بے دست و پا کو 'رستمِ دستاں' کہہ دینا۔ مجاز کے اس تضاد کے علاقے کو ''استعارہ تہکمیہ'' بھی کہتے ہیں اور یہ زیادہ تر ''ریختند'' یا ''طنزِ لفظی'' (Verbal Irony) کے لیے مستعار لیا جاتا ہے۔ (۲۵۲) یاد رہے کہ کبھی کبھار اس علاقۂ تضاد سے اظہارِ عظمت بھی کیا جاتا ہے، جسے ڈاکٹر سیروس شمیسا نے اپنی کتاب بیان میں ''مجازِ تعظیم یا فروتنی'' سے تعبیر کیا ہے اور اس صورت میں بھی معنی کے برعکس تفہیم ہوتی ہے۔ (۲۵۳) اقبالؔ کے کلام سے علاقۂ تضاد کے ضمن میں ذیل کے ظریفانہ قطعات قابلِ مطالعہ ہیں:

یہ کوئی دن کی بات ہے اے مردِ ہوش مند! — غیرت نہ تجھ میں ہوگی، نہ زن اوٹ چاہے گی
آتا ہے اب وہ دور کہ اولاد کے عوض — کونسل کی ممبری کے لیے ووٹ چاہے گی

(ب د، ۲۸۴)

سنا ہے میں نے، کل یہ گفتگو تھی کارخانے میں — پرانے جھونپڑوں میں ہے ٹھکانا دست کاروں کا
مگر سرکار نے کیا خوب کونسل ہال بنوایا — کوئی اس شہر میں تکیہ نہ تھا سرمایہ داروں کا

(//، ۲۹۱)

یہاں ''مردِ ہوش مند'' اور ''کیا خوب'' اپنے معنی کے برعکس استعمال میں لا کر مجاز مرسل کا علاقۂ تضاد پیدا ہوا ہے۔

۲۵) علاقۂ شباہت:

مجاز مرسل کے اس علاقے کے تحت ایک لفظ کو شباہت کی مناسبت سے دوسرے لفظ کی جگہ لاتے ہیں مثلاً چشم کی جگہ نرگس اور خورشید کے بجائے، گل زرد کہا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر سیروس شمیسا اسے مجاز کی اہم ترین صورت قرار دیتے ہیں اور اسے ''مجاز ادبی'' سے موسوم

کرتے ہیں۔ ان کے مطابق اسے ''مجاز بالاستعارہ'' یا تخفیف سے استعارہ بھی کہا جا سکتا ہے۔ تاہم مجاز ہائے دیگر کی طرح اسے ''مجاز مفرد مرسل'' کے بجائے ''مجاز مرسل مرکب'' بھی کہتے ہیں (۲۵۴) مثلاً اقبالؔ، وجودِ انسانی کو ''انگارۂ خاکی''، محنتِ شاقہ کو ''خونِ جگر''، فرد کو ''جوئے آب'' اور آرزو کو ''چراغ'' کہہ کر ایک لفظ کے بجائے شباہت کی بنا پر دوسرا لفظ لا کر مجاز مرسل کا یہ قرینہ یوں پیدا کرتے ہیں:

جب اس انگارۂ خاکی میں ہوتا ہے یقیں پیدا
تو کر لیتا ہے یہ بال و پرِ روح الامیں پیدا
(ب د، ۳۷۱)

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود
(ب ج، ۹۵)

اے جوئے آب، بڑھ کے ہو جویائے تند و تیز!
ساحل تجھے عطا ہو تو ساحل نہ کر قبول
(ض ک، ۷۳)

پاک ہوتا ہے ظن و تخمیں سے انساں کا ضمیر
کرتا ہے ہر راہ کو روشن چراغِ آرزو
(ا ح، ۳۶)

اقبالؔ کے کلام میں مجاز مرسل کے بیان کردہ ان قرینوں کے علاوہ مزید علائق بھی ہو سکتے ہیں، اس لیے کہ کسی بھی زبان کا دامن ان سے خالی نہیں ہے۔ ایک اعتبار سے مجاز مرسل بات کہنے کے ڈھب سکھاتا ہے اور بعض اوقات تو مجاز کے یہ قرینے ایک دوسرے میں مدغم ہوتے ہوئے بھی محسوس ہوتے ہیں۔ شعرِ اقبالؔ میں مجاز مرسل کے یہ تمام تر شعری قرینے لفظی مہارت سے بڑھ کر معنی آفرینی کے لیے مستعمل نظر آتے ہیں اور ان کی وساطت سے مختلف اوضاع و احوال کی بخوبی تفہیم ہوتی ہے۔ بعض اوقات ان کے ذریعے علامہ نے کنایاتی و رمزی اسلوب بھی پیدا کیا ہے۔ مجاز چونکہ زبان کی بے منطقی تفسیر ہے اور اس کی ضرورت اس وقت پیش آتی ہے جب زبان منطق سے خارج ہو جائے، لہٰذا اقبالؔ کے عینیت پسندانہ نظریات کے ابلاغ میں یہ محسنۂ شعری بڑی کامیاب رہی ہے۔ علامہ کے ہاں مجاز مرسل ایک ایسی گزرگاہ ہے جس سے نکل کر ہم ایک نئے، کشادہ اور تازہ راستے پر جا پڑتے ہیں۔ ان کی قوتِ متخیلہ اور قوتِ درک و دریافت نے ابلاغِ فکر میں مجاز مرسل کی وساطت سے نئے نئے قرینے پیدا کیے ہیں۔ پھر چونکہ اقبالؔ نے مشرقی شعریات کا دقتِ نظر سے مطالعہ کر رکھا تھا اور اس سرمایۂ شعری سے شعوری و غیر شعوری اکتساب کے نتیجے میں شاعری کی بیشتر دلالتیں اور قرینے ان پر روشن تھے۔ چنانچہ انھوں نے اگلوں کے برعکس مجاز مرسل کو پیغامبری کا وسیلہ بنا کر اُردو شاعری میں بے مثل اضافے کیے اور اس محسنۂ شعری کو نئے رنگ و آہنگ سے متعارف کرا دیا۔ یہ کہنے میں قطعاً باک نہیں ہونا چاہیے کہ شعرِ اقبالؔ کی دلپذیری اور ایمائیت میں مجاز مرسل کے مختلف قرینوں نے بڑی رونق، معنویت اور جاذبیت پیدا کر دی ہے۔

فصل چہارم:

کنایات

قلمروِ بیان کا چوتھا شعری ستون ''کنایہ'' لغوی اعتبار سے زیادہ تر سخن پوشیدہ (۲۵۵)، پوشیدہ سخن گوئی یا تعریض (۲۵۶)، پہلودار یا کاٹ اور دشنام پر مبنی کلام، گوشۂ (طنزیہ اشارہ)، نیش (ڈنک دار بات) اور درشت گوئی کے معنوں میں (۲۵۷) لیا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے کنایہ اشارۃً، ضمناً، یا مجازاً بات کرنا، اشارہ ورمز میں کہنا، صاف اور صریح الفاظ میں نہ کہنا، مرادی یا مجازی معنی میں لینا (۲۵۸)، ذکرِ لازم اور ارادۂ ملزوم یا اس کے برعکس شعری اظہار کرنا (۲۵۹) یا ڈھکے چھپے انداز میں یوں بات کرنا کہ اس کے معنی صریح و ظاہر نہ ہوں (۲۶۰) گویا یہ ایک ایسا کلمہ ہے جو اپنے حقیقی معنوں کے بجائے دوسرے معانی و مطالب کے لیے مستعمل ہو (۲۶۱) یا وہ لفظ ہے جو اپنے اصلی مفہوم کی جگہ دیگر مدلول یا منشا و مقصود کے لیے برتا جائے (۲۶۲) بعض اوقات اس محسنۂ شعری کو کسی شخص کے ذاتی نام کی جگہ اسے صفاتی یا عرفی نام سے مخاطب کرنے یا اسمِ خاص کو اصلی معنی سے ہٹا کر استعمال کرنے کے معنوں میں بھی لیا جاتا ہے۔ (۲۶۳) جبکہ ''اصطلاحِ علمِ بیان میں (کنایہ) ایسے کلمے کو کہتے ہیں جس کے لازمی معنی مراد ہوں اور اگر حقیقی معنی مراد لیے جائیں تو بھی جائز ہے۔'' (۲۶۴) محققینِ فن نے کنائے کے خدوخال وضع کرتے ہوئے فنی حدود و قیود کو سامنے رکھ کر اس کی تعریف اور دائرۂ کار متعین کرنے کی کاوشیں کی ہیں۔ اس سلسلے میں شمس الدین فقیر کی رائے کچھ یوں ہے:

> معلوم کیا چاہیے کہ کنایہ لغت میں پوشیدہ سخن کہنے کو کہتے ہیں۔ یعنے بات کھول کر نہ کہنے کو اور علمِ بیان کی اصطلاح میں کنایہ دو چیز کو کہتے ہیں۔ اوّل معنی مصدری یعنی ذکر کرنا لازم کا اور مراد ہونا ملزوم کا مع جائز ہوتے ارادہ لازم کے اور دوسرا وہ لفظ ہے کہ اس کے معنی مراد نہ ہوں بلکہ وہ چیز مراد ہو کہ اس کے معنی کو لازم ہے اور اگر اس کے معنی بھی مراد رکھیں تو بھی جائز ہو۔۔۔ (۲۶۵)

مولوی نجم الغنی رامپوری لکھتے ہیں:

> کنایہ لغت میں پوشیدہ بات کہنے کو کہتے ہیں اور علمِ بیان کی اصطلاح میں کنایہ اس لفظ کو کہتے ہیں جو اپنے معنے موضوع لـــہ میں مستعمل ہو لیکن مقصود وہ معنے نہ ہوں بلکہ ایک دوسرے معنے ہوں جو اُن پہلے معنی کے ملزوم ہوں اور ان دوسرے معنی کا مقصود ہونا معنے موضوع لـــہ کے ارادہ کرنے کے منافی نہیں کیونکہ استعمال اس لفظ کا موضوع لـــہ میں ہوا ہے تو ان معنی کے مقصود ہونے کے دوسرے معنے میں کوئی حرج پیدا نہ ہوگا۔ پس کنائے میں لازم یعنی موضوع لـــہ بھی مراد ہوتا ہے مگر فرق اتنا ہے کہ یہ بالعرض مراد ہوتا ہے اور دوسرے معنی میں جو ملزوم ہیں، وہ بالذات

مراد ہوتے ہیں کیونکہ موضوع لہ کا مراد ہونا محض اس غرض سے ہے کہ جب سننے والے کے ذہن میں اس کی تصویر حاصل ہو جائے تو دوسرے معنی کی طرف جن سے کنایہ واقع ہوتا ہے، انتقال ہو سکے۔(۲۶۶)

سید جلال الدین احمد جعفری زینبی کے مطابق:

کنایہ لغت میں ترکِ تصریح کو کہتے ہیں۔ اصطلاح میں لفظ سے اس کے لازم معنی مراد لیں اور معنی ملزوم کا مراد لینا بھی جائز ہو۔ کنایہ میں لزوم عادتاً ہوتا ہے یا عقلاً (۲۶۷)

بقول محمد قلندر علی خان:

کنایہ کے لغوی معنی ''ترکِ تصریح کردن'' ہیں یعنی پوشیدہ سخن کرنا یا بات کھول کر نہ کہنا۔ اور اصطلاحاً ایسے لفظ سے مراد ہے کہ اس کے لازم معنی کا ارادہ کریں اور اُسی کے خواص کا ذکر کریں۔ مجاز میں ترک ارادۂ ملزوم ملحوظ ہوتا ہے۔(۲۶۸)

کنائے کی مزید توضیح مولوی اصغر علی روحی، جلال الدین ہمائی، سیروس شمیسا اور میر صادقی کے ذیل کے فارسی اقتباسات سے بطریقِ احسن ہو جاتی ہے:

مراد از کنایہ آن است کہ متکلم ارادۂ معنی از معانی کند و آن را بلفظے کہ در لغت برائے آن موضوع است ذکر نکند بل ذکر معنیٰ کند کہ وجود تالی معنیٰ مراد است و معنیٰ تالی را بر معنیٰ مراد بمنزلۂ دلیل قائم کردہ بدیں معنی بداں معنی اشارت کند۔۔۔ می گوئیم کہ در کنایہ انتقال از لازم بہ ملزوم می باشد مع جواز ارادۂ ملزوم۔ ولزوم دریں مقام عام است از ینکہ عادتاً باشد یا عقلاً ۔۔۔(۲۶۹)

کنایہ در لغت بہ معنی پوشیدہ سخن گفتن است و در اصطلاح سخنی است کہ دارای دو معنی قریب و بعید باشد، و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند، پس گویندہ آن جملہ را چنان ترکیب کند و بکار برد کہ ذہنِ شنوندہ از معنیِ نزدیک بہ معنیِ دور منتقل گردد۔۔۔(۲۷۰)

کنایہ جملہ یا ترکیبی (از قبیل ترکیباتِ وصفی: آزادۂ تھیدست، ترکیباتِ اضافی: آبِ رواں، صفات مرکب: بی نمک، مصادر مرکب: لب گزیدن) است کہ مرادِ گویندہ معنای ظاہری آن نباشد، اما قرینۂ صارفہ ای ھم کہ ما را از معنای ظاہری متوجہ معنای باطنی کند وجود نداشتہ باشد۔ از این رو کنایہ یکی از حساس ترین مسائلِ زبان است وچہ بسا خوانندہ مرادِ نویسندہ را از کنایہ در نیابد۔ پس فقط کسانی کہ با یک زبان آشنائی کامل دارند از عہدۂ فہم کنایاتِ آن بر می آیند۔۔۔ بہ الفاظ و معنای ظاہری، مُکَنّٰی بہ و بہ معنای مقصود مُکَنّٰی عنہ می گویند۔۔۔۔ کنایہ بہ لحاظ الفاظ و معنای ظاہری (مُکَنّٰی بہ) در محور ھمنشینی و بہ لحاظ معنای باطنی کہ مراد گویندہ است (مُکَنّٰی عنہ) در محور جانشینی است۔۔۔۔(۲۷۱)

درلغت بمعنی پوشیدہ سخن گفتن است ودر اصطلاح، سخنی است کہ دارای دو معنی نزدیک (حقیقی) ودور (مجازی) باشد، بہ طوریکہ این دو معنی، لازم و ملزوم یکدیگر باشند تا شخص باندکی تأمل، معنیِ دوم را کہ لازمۂ معنیِ اول است درک کند۔۔۔امادر بین آن ھا (ھر دو معنی) ارتباط و پیوندی وجود دارد کہ شنوندہ را از یکی بہ دیگری انتقال می دھد۔ برای رسیدن از معنیِ اول بہ معنیِ دوم، معمولاً قرینہ ای لازم است امادر کنایہ این قرینہ آشکار نیست و بیشتر جنبۂ معنوی دارد۔(۲۷۲)

محققینِ علمِ بیان کے مندرج بیانات سے اس نتیجے کا استخراج ہوتا ہے کہ کنایہ دراصل پوشیدہ سخن گوئی، ترکِ تصریح یا کھل کر بات نہ کہنے کا ڈھب سکھاتا ہے۔ اس میں لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں جو آپس میں لازم و ملزوم ہوتے ہیں لہٰذا کہنے والا ان دونوں کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ سننے والے کا ذہن معنیِ نزدیک سے معنیِ بعید تک منتقل ہو سکے۔ کنائے سے شاعر کا مقصود لفظ کے لازم معنی مراد لینا ہے اور معنیِ ملزوم کا مراد لینا بھی جائز ہے۔ اس میں لازم یعنی موضوع لــہ بالعرض مراد ہوتا ہے اور دوسرے معنی جو ملزوم ہیں وہ بالذات مراد ہوتے ہیں کیونکہ موضوع لــہ کا مراد ہونا صرف اس لیے ہے کہ جب سننے والے کے ذہن میں اس کی تصویر حاصل ہو جائے تو اُن دوسرے معنوں کی طرف جن سے کنایہ واقع ہوتا ہے، ذہن منتقل ہو سکے۔ اسی طرح بسا اوقات کنائے سے لغوی و مجازی دونوں معنوں کا احتمال ظاہر کیا جاتا ہے تاہم بعض محققین نے یہ رائے بھی دی ہے کہ کنائے میں لفظ کے محض لغوی معنی مراد نہیں لیے جاتے لیکن وہ معنی ضرور مراد ہوتے ہیں جو لغوی معنوں سے بطورِ لزوم پیدا ہوں۔ جیسے انھی معنوں کو مولوی اصغر علی روحی نے ''معانیِ تالی'' کہا ہے اور اس کی توضیح کرتے ہوئے دبیرِ عجم میں ''تالی پس آیندہ، مراد از آں لازم است'' کا حاشیہ دیا ہے(۲۷۳) گویا وہ اس سے معنیِ لازم مراد لیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ کنائے میں لازم سے ملزوم کی طرف مع جواز ارادۂ ملزوم انتقال ہوتا ہے اور لزوم اس مقام پر عام ہے اور یہ عادتاً ہوتا ہے یا عقلاً۔ کنایات پر مبنی شعری سرمایہ بتاتا ہے کہ کنایہ ایک لفظ پر مبنی بھی ہو سکتا ہے اور ایک جملے یا ترکیب پر بھی۔ یہ بیان کی حساس ترین صورت ہے، جس سے لکھنے والے یا شاعر کے مقصود و منشا سے آگاہی ہو پاتی ہے لہٰذا اس کے لیے زبان پر گرفت ہونا ضروری ہے۔ کنائے کے ظاہری الفاظ و معانی ''مکنی بہٖ'' اور معنیِ مقصود ''مکنی عنہ'' کہلاتے ہیں اور ان دونوں معنوں کے درمیان ارتباط و انسلاک ضروری ہے۔ اس سلسلے میں معنیِ اول سے معنیِ دوم تک رسائی کے لیے عام طور پر ایک قرینے کا ہونا ضروری ہے اور کنائے میں یہ قرینہ آشکار نہیں ہوتا بلکہ معنی میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ کنایات کی اہمیت مسلمہ ہے اور کسی بھی زبان کے ضرب الامثال کی تشکیل میں ان کا کردار نظر انداز کرنا محال ہے، اسی سبب سے ہر قوم اپنے مزاج کے اعتبار سے اپنے کنایات خود وضع کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فنی اعتبار سے کنائے کی قدر و قیمت سے انحراف نہیں کیا جا سکتا اور یہ بیان کی وہ خاص صورت ہے جو کلام کی شعریت و عذوبت اور لطافت و بلاغت دو چند کر دیتی ہے۔

ادبیاتِ غربی میں کنائے کے متبادل یا قریبی مفہوم میں "Antonomasia" کی اصطلاح رائج ہے، جس کے لغوی معنی کسی چیز کو خاص نام سے ذکر کرنا یا پکارنا "Nickname"(۲۷۴) یا طنزیہ و طعن آمیز یا رمزیہ بیان (Sarcastic Remark) اور در پردہ حوالہ یا بر سبیلِ تذکرہ تجویز (Emblem) کے لیے جاتے ہیں(۲۷۵) اور اس کے تحت کسی عبارت یا خصوصیت کو کسی نام یا چیز کی جگہ استعمال میں لایا جاتا

ہے تا کہ اس وسیلے سے اس کی خصوصیات کی ارزش کی نشاندہی کی جا سکے۔ اسی طرح بسا اوقات کنائے کو دیگر محاسن شعری کے عین مین قرار دیا جاتا ہے۔ مثلاً لغوی اعتبار سے اسے استعارے (Metaphor)، علامت (Symbol)، تلمیح (Allusion) یا مجازِ مرسل کی بعض صورتوں مثلاً نام کی جگہ آبائی لقب یا کنیت استعمال کرنا (Patronymic) یا ایک لفظ کی خاص نسبت کی وجہ سے دوسرے لفظ سے بدل دینا (Metonymy) کے متبادل بھی قیاس کیا جاتا ہے۔(۲۷۶) تاہم زیادہ تر اسے کسی چیز کو خاص اسم سے پکارنے کے معنوں میں ہی لیا جاتا ہے، جیسے J.A. Cuddon لکھتے ہیں:

> Antonomasia (GK, naming instead) A figure of speech in which an epithet, or the name of an office or dignity, is subsituted for a proper name. So 'The Bard' for shakespeare, 'a Gamaliel' for a wise man, 'a Casanova' for a womanizer, and 'a Hitler' for a tyrant- - - (277)

یا Chris Baldick کا کہنا ہے کہ:

> A figure of speech that replaces a proper name with an epithet (the Bard for shakespeare). Official address (his Holiness for Pope). or other indirect description; or one that applies a famous proper name to a person alleged to share some quality associated with it, e.g. a casanova, a little Hitler. Antonomasia is common in epic Poetry.(278)

جہاں تک کنائے کی مجاز سے مماثلت کا تعلق ہے، اس ضمن میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ کنایہ دو معنی رکھنے کے باعث بظاہر مجازِ مرسل سے ملتا جلتا نظر آتا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ کنایہ میں لفظوں کے ظاہری اور پوشیدہ معانی بیک وقت موجود ہوتے ہیں اور دونوں ہی مراد لیے جا سکتے ہیں جبکہ مجاز میں حقیقی کے بجائے صرف مجازی معنی مقصود ہوتے ہیں۔ کنائے اور مجاز کے تفاوت کی توضیح مولوی نجم الغنی نے **بحر الفصاحت** میں بڑی عمدگی سے کی ہے، لکھتے ہیں:

> کنائے اور مجاز میں دو طرح سے فرق ہے۔ ایک تو یہ کہ کنائے میں لازم یعنی غیر حقیقی مراد رکھتے ہیں اور اگر ملزوم یعنی معنیِ حقیقی مراد رکھیں تو بھی جائز ہے اور مجاز میں فقط لازم مراد ہوتا ہے۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ مجاز میں معنیِ حقیقی اور غیر حقیقی میں کوئی قرینہ بھی پایا جاتا ہے اور کنائے میں قرینہ نہیں۔(۲۷۹)

سبک شناسی میں کنائے کی اہمیت مسلمہ ہے مگر یہ ضرور ہے کہ اس کی افادیت بڑی حد تک اس کے موفق و مؤثر استعمال پر منحصر ہے۔ ایک باکمال سخنور اپنی خاص مہارت سے پرمعنی کنایوں کی تخلیق کرتا ہے جس سے پڑھنے والا بھرپور طور پر حظ اُٹھا کر ایک جہانِ معنی اخذ کر لیتا ہے۔ کنایاتی شعر پارے ویسے بھی پڑھنے والے یا سننے والے کو تلاش و جستجو پر اُکساتے ہیں اور وہ ان پر بار ہا نظر دوڑا کر شاعر کی فکر تک رسائی کی کدوکاوش کرتا ہے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ اس سعی کے دوران میں شعر پارہ بذاتِ خود اس کے ذہنی عمل کا ایک حصہ بن جاتا ہے

اور وہ اس کی تعبیرات مؤثر طور پر کرنے کا اہل ہو جاتا ہے۔ عموماً کنایہ عوام کی زبان سے تشکیل پاتا ہے اور وقت کی رفتار کے ساتھ ساتھ یہ شاعر کے تجربے کا حصہ بن کر شعری صورت میں اپنی نمود کرتا ہے۔ کنائے بنتے اور دم توڑتے رہتے ہیں۔ البتہ بعض ''سخت جان کنائے'' کثرت اور تسلسل سے برتے جانے کے باعث دوام حاصل کر لیتے ہیں۔ کنائے کی بُنت و تعمیر میں کسی خطے کا خاص مزاج بھی خاصا دخیل ہوتا ہے اور یہ محسنۂ شعری اپنے انھی متنوع ابعاد کے باعث زبان و ادب کا جزوِ خاص بنی رہی ہے۔ یہاں اس امر کی توضیح بھی ضروری ہے کہ صرف وہی شعرا کنائے کے فنی رموز پر عبور حاصل کر سکتے ہیں جن کی زبان و ادب پر کامل گرفت ہو اور اسی قبیل کے شعرا کے کلام میں زیادہ تر کنایات کا اثر و نفوذ دیکھا گیا ہے۔

علامہ اقبالؔ کا شمار ایسے ہی بالغ نظر اور کثیر المطالعہ شاعروں میں ہوتا ہے جنھوں نے اشیا و اسما کو نئے اور برتر معانی دینے کی مؤثر کاوش کی ہے۔ کلامِ اقبالؔ شاہد ہے کہ علامہ بعض مقامات پر بڑی خوبصورتی سے کنایاتی اُسلوب اپنا کر شعر پارے کی لطافت و معنویت میں اضافہ کر گئے ہیں۔ اس شعری خوبی کے اظہار میں بھی ان کے ہاں دیگر محاسن شعری کی طرح اجتہادی و انفرادی اندازِ نظر ملتا ہے۔ وہ کنائے کو برتتے ہوئے اپنی مقصدیت کو ہر لحظہ مقدم رکھتے ہیں مگر اس مہارتِ فنی سے کہ کلام میں لطافت، تاثیر اور جدت قائم رہتی ہے۔ یہاں وہ کسی بھی مقام پر صنعت گری کو دلنشینی پر فائق نہیں ہونے دیتے۔ ان کا کمالِ خاص یہ بھی ہے کہ اپنی طبیعت کے فطری تنوع اور جدت کے پیشِ نظر اُنھوں نے اُردو شاعری کو بعض بہت کارگر کنائے عطا کیے اور اسے علمِ بیان کے ایک مؤثر شعری حربے کے طور پر نئے اور اچھوتے انداز میں متعارف کرایا۔ چونکہ محققینِ بیان نے کنائے کی مختلف نوعیتیں یا اقسام متعین کر رکھی ہیں لہٰذا بیان کی یہ صورت گوناگوں زاویے رکھتی ہے۔ علامہ نے ان زاویوں کو کمال درجے کی روانی اور فطری بہاؤ کے ساتھ پیوندِ شعر کیا ہے اور کہیں بھی شعوری کاوش کا اشتباہ تک نہیں ہوتا۔

کنائے کی مختلف نوعیتوں یا اقسام کے سلسلے میں علی العموم سادہ انداز میں اسے ''مکنی بہ'' (ظاہری الفاظ و معانی) اور ''مکنی عنہ'' (معنیِ مقصود) کے اعتبار سے ''کنایۂ قریب'' اور ''کنایۂ بعید'' میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ میمنت میر صادقی نے واژہ نامۂ ہنرِ شاعری میں ان کی تعریفیں یوں بہم پہنچائی ہیں:

> کنایۂ قریب آن است کہ انتقال از لفظ (مکنی) بہ معنیِ منظور (مکنی عنہ) بہ آسانی انجام گیرد۔ (۲۸۰)

> کنایۂ بعید آن است کہ درکِ منظور (مکنی عنہ) بہ سہولت ممکن نباشد و رسیدن از معنیِ ظاہری کلام بہ معنیِ منظور، نیاز بہ توجہ بہ واسطہ ہا و ارتباط ہای بیشتری بین این دو داشتہ باشد۔ (۲۸۱)

گویا وہ کنایہ جس میں ذہن معنیِ منظور تک بہ آسانی رسائی کرے ''کنایۂ قریب'' ہے اور وہ صورت جس میں واسطوں کی کثرت کے باعث ایسا کرنا بہ سہولت ممکن نہ ہو، ''کنایۂ بعید'' کہلاتا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں زیادہ تر کنایۂ قریب کی مثالیں ملتی ہیں، مثلاً چند شعر دیکھیے:

ہاں یہ سچ ہے چشم بر عہدِ کہن رہتا ہوں میں　　اہلِ محفل سے پرانی داستاں کہتا ہوں میں
(ب د، ۱۹۶)

یہ گنبدِ مینائی، یہ عالمِ تنہائی　　مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی
(ب ج، ۱۲۱)

تیرے حرم کا ضمیر اسود و احمر سے پاک　　ننگ ہے تیرے لیے سرخ و سپید و کبود
(ض ک، ۱۱۲)

آب و گِل تیری حرارت سے جہانِ سوز و ساز　　ابلہِ جنت تری تعلیم سے دانائے کار
(ا ح، ۱۰)

یہاں ''چشم برعہدِ کہن'' ماضی پر نظر رکھنے کا کنایہ ہے کہ ''چشم بر چیزی داشتن'' کنایۃً کسی شے یا امر پر نگاہ رکھنا ہے۔ ''گنبدِ مینائی'' فلک ''اسود واحمر'' اور ''سرخ وسپید وکبود''، ''رنگ وتعصب''، ''آب و گِل'' دنیا اور ''ابلہِ جنت'' انسان سے کنائے ہیں اور یہ جن الفاظ پر مبنی ہیں ان سے بہ آسانی معنیِ مطلوب تک رسائی ہو جاتی ہے۔ لہٰذا یہ کنایۂ قریب کی صورتیں ہیں۔ جبکہ کنایۂ بعید کی صورت ملاحظہ ہو:

شیر مردوں سے ہوا بیشۂ تحقیق تہی　　رہ گئے صوفی و ملا کے غلام اے ساقی!
(ب ج، ۱۲)

رشی کے فاقوں سے ٹوٹا نہ برہمن کا طلسم　　عصا نہ ہو تو کلیمی ہے کارِ بے بنیاد
(//، ۷۰)

مجذوبِ فرنگی نے بہ اندازِ فرنگی　　مہدی کے تخیل سے کیا زندہ وطن کو
(ض ک، ۵۹)

فرہنگِ کنایات میں منصور ثروت نے ''شیر مرد'' کے کنائے کی توضیح میں لکھا ہے کہ شیر مرد مردِ دلیر وشجاع سے کنایہ ہے اور اس سے وہ لوگ مراد ہیں جو راہِ عالمِ ملکوت و جبروت میں سرد وگرم مجاہدات کرتے ہیں۔ ایسے لوگ مسافرتِ عالمِ لاہوت میں تلخ وترش ریاضات کر کے اپنے نفس کی حفاظت کرتے ہیں، خود کو خدا سے مانوس کر لیتے ہیں اور مصائب سے لذت اُٹھانے والے اور نعیم ہر دو جہاں سے نفرت کرنے والے سالک بن جاتے ہیں (۲۸۲) علامہ یہاں اس کنائے کو اسی مفہوم میں لائے ہیں اور ظاہر ہے کہ پوشیدگی واخفا کے اعتبار سے یہ شعرِ اقبال میں کنایۂ بعید کی عمدہ مثال ہے۔ دوسرے شعر میں ''رشی'' سے لفظی طور پر مراد ہندو سادھو یا گیانی ہے اور قدرے تفحص سے معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے ہاں یہ گاندھی سے کنایہ ہے۔ اسی طرح ''مجذوبِ فرنگی''، نطشے سے کنایہ ہے جو فرنگیانہ افکار میں غلطاں و پیچاں ہے۔ دونوں کنایوں کی تفہیم چونکہ قدرے تأمل سے ہو پاتی ہے۔ لہٰذا انھیں کنایۂ بعید کی ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔

کنائے کی تقسیم کی اس عمومی صورت کے ساتھ ساتھ محققینِ فن نے اسے دو حوالوں سے اقسام میں رکھ کر اس کا مطالعہ کرنے کی کاوش کی ہے۔ پہلی تقسیم معنائے کنایی (مکنی عنہ) کی بنیاد پر ہے۔ جس کی مزید تین صورتیں ہیں اور دوسری تقسیم کنائے کی کیفیت یا حالت یا وضوح و خفا کے اعتبار سے ہے اور اس کی مزید چار صورتیں ہیں۔ ذیل میں اقبال کے کلام میں کنائے کی متذکرہ دونوں اقسام کی مختلف صورتوں کا جائزہ لیا جاتا ہے:۔

(الف) انواعِ کنایه بلحاظ مَکْنی عنه:

مکنی عنہ یا معنیِ مقصود کے اعتبار سے کنائے کو تین انواع میں منقسم کیا جاتا ہے جن کی ضمنی صورتیں بھی ہیں، جو کچھ اس طرح ہیں:۔

ا) کنایه از موصوف (اسم):

اس صورت کے تحت کنایہ کوئی صفت ہوتی ہے اور اس سے موصوف کی ذات مراد لی جاتی ہے یعنی کسی کی ذات میں کوئی صفت، خصوصیت سے پائی جاتی ہے، لہٰذا جب اس صفت کا ذکر کریں تو موصوف ذہن میں آ جاتا ہے۔ اس کی مزید دو صورتیں ہیں:

اوّل: یہ کہ وہ صفت جو کسی موصوف سے تعلق رکھتی ہے، ایک ہو اور اس سبب سے موصوف کی طرف بہ آسانی اطلاق ہو سکے۔ اسے کنایۂ قریب کہتے ہیں۔ مثلاً اقبال لکھتے ہیں:

اے شمع! انتہائے فریبِ خیال دیکھ — مسجودِ ساکنانِ فلک کا مآل دیکھ
(ب د، ۴۶)

وہی دیرینہ بیماری، وہی نامحکمی دل کی — علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی
(ب ج، ۱۱)

فروغِ مغربیاں خیرہ کر رہا ہے تجھے — تری نظر کا نگہباں ہو صاحب 'مازاغ'
(ض ک، ۸۵)

ان اشعار میں ایسی صفات کے ذکر سے موصوف مراد لیے گئے ہیں جو غیر کے ساتھ قائم نہیں ہو سکتیں بلکہ ان سے صرف موصوف کی ذات مطلوب ہے۔ ''مسجودِ ساکنانِ فلک'' انسان سے، ''آبِ نشاط انگیز'' شراب سے اور ''صاحبِ مازاغ'' کی صفت خالصتاً حضور ﷺ کی ذات مبارکہ سے منسوب ہے۔ لہٰذا یہ تینوں کنایۂ قریب کی مثالیں ہیں۔

دوم: یہ کہ کئی صفتیں مل کر ایک موصوف کے ساتھ مختص ہوں یعنی ان تمام صفات کا مجموعہ بول کر ان سے موصوفِ معیّن مراد لیا جائے۔ چونکہ کئی صفات سے موصوف کی ذات کی جانب ذہن کا منتقل ہونا آسان نہیں ہے لہٰذا اسے کنایۂ بعید کہتے ہیں۔ یاد رہے کہ یہ مختلف صفات الگ الگ اور چیزوں میں ضرور پائی جاتی ہیں مگر مجموعی صورت میں صرف ایک موصوف کے ساتھ منسوب ہوتی ہیں۔ اقبال کے ہاں

اس ضمن میں یہ انداز ملتا ہے:

وہ شمعِ بارگہِ خاندانِ مرتضوی
رہے گا مثلِ حرم جس کا آستاں مجھ کو
نفس سے جس کے کِھلی میری آرزو کی کلی
بنایا جس کی مروّت نے نکتہ داں مجھ کو
// // // // // // // //
وہ میرا یوسفِ ثانی، وہ شمعِ محفلِ عشق
ہوئی ہے جس کی اخوت قرارِ جاں مجھ کو
جلا کے جس کی محبت نے دفترِ من و تو
ہوائے عیش میں پالا، کیا جواں مجھ کو
(ب د، ۹۷)

وہ کلیمِ بے تجلّی، وہ مسیحِ بے صلیب
نیست پیغمبر و لیکن در بغل دارد کتاب
کیا بتاؤں کیا ہے کافر کی نگاہِ پردہ سوز
مشرق و مغرب کی قوموں کے لیے روزِ حساب!
اس سے بڑھ کر اور کیا ہوگا طبیعت کا فساد
توڑ دی بندوں نے آقاؤں کے خیموں کی طناب!
(ا ح، ۸)

ان اشعار میں اُستادِ اقبالؔ، مولوی میر حسن، برادر بزرگ اقبالؔ، شیخ عطا محمد اور کارل مارکس کا کنایۃً ذکر یوں ہوا ہے کہ ایک سے زاید خصوصیات یا صفات لا کر انھیں ایک موصوف کے ساتھ مختص کر دیا گیا ہے۔ اس طرح یہاں کنایۂ بعید کی صورت پیدا ہوئی ہے کیونکہ ان تک ذہن کی رسائی قدرے تأمل سے ہو پاتی ہے۔

۲) کنایہ از صفت:

اس قسم کے تحت کنائے سے صرف صفت مقصود ہوتی ہے اور شاعر اپنے کلام میں ایک صفت کا ذکر کر کے اس سے ایک اور صفت مراد لیتا ہے۔ اس کی بھی مزید دو صورتیں ہیں:

اوّل: کنایۂ قریب یا نزدیک کی صورت کہ اس میں لازم و ملزوم میں کوئی واسطہ نہیں ہوتا اور یہ بھی دو طرح سے ہے:

(الف) وہ صورت کہ جس میں کنایہ واضح ہوتا ہے اور لازم سے ملزوم تک ذہن بغیر کسی رکاوٹ کے پہنچ جاتا ہے، اس کو "کنایۂ آشکار" (۲۸۳) کہتے ہیں۔ علامہ کے کلام میں اس کی بے شمار مثالیں ملتی ہیں اور ان کے کنائے قدرے واضح، آشکار اور معروف ہوتے ہیں، جیسے:

فاطمہ! گو شبنم افشاں آنکھ تیرے غم میں ہے
نغمۂ عشرت بھی اپنے نالۂ ماتم میں ہے
(ب د، ۲۱۴)

پنپ سکا نہ خیاباں میں لالۂ دل سوز
کہ ساز گار نہیں یہ جہانِ گندم و جو
(ب ج، ۷۴)

نے پردہ، نہ تعلیم، نئی ہو کہ پرانی　　نسوانیتِ زن کا نگہباں ہے فقط مرد
جس قوم نے اس زندہ حقیقت کو نہ پایا　　اُس قوم کا خورشید بہت جلد ہوا زرد
(ض ک،۹۶)

چھا گئی آشفتہ ہو کر وسعتِ افلاک پر　　جس کو نادانی سے ہم سمجھے تھے اک مشتِ غبار
(ا ح،۱۰)

رونے کے لیے ''شبنم افشاں''، انسان کے لیے ''لالۂ دل سوز'' اور دنیا کے لیے ''جہانِ گندم جو''، زوال کے لیے ''خورشید زرد ہونا'' اور انسان کے لیے ''مشتِ غبار'' واضح کنائے ہیں جن میں ذہن لازم سے ملزوم تک بہ آسانی رسائی کرتا ہے۔

(ب) دوسری صورت وہ ہے جس میں کنایہ خفی ہوتا ہے یعنی لازم سے ملزوم تک ذہن تأمل کے بعد پہنچتا ہے۔ اس نسبت سے اسے ''کنایۂ خفی'' یا ''کنایۂ نہاں'' (۲۸۴) بھی کہتے ہیں۔ کنائے کی اس صورت کے لیے معنیِ حقیقی کا پایا جانا لازمی ہے۔ یعنی واقعتہً یا ظاہری طور پر بھی کوئی خصوصیت موجود ہو حالانکہ عام طور پر کنائے میں یہ امر ضروری نہیں ہے۔ شعر اقبال سے مثالیں دیکھیے:

بجھائے خواب کے پانی نے اخگر اُس کی آنکھوں کے　　نظر شرما گئی ظالم کی درد انگیز منظر سے
(ب د،۲۱۸)

موجِ دودِ آہ سے آئینہ ہے روشن مرا　　گنجِ آب آورد سے معمور ہے دامن مرا
(//،۲۲۷)

اس خاک کو اللہ نے بخشے ہیں وہ آنسو　　کرتی ہے چمک جن کے ستاروں کو عرق ناک
(ب ج،۶۹)

ہمیشہ مور و مگس پر نگاہ ہے ان کی　　جہاں میں ہے صفتِ عنکبوت ان کی کمند
(ض ک،۱۵۷)

اقبال نے ان اشعار میں کسی قدر ''کنایۂ خفی'' یا ''کنایۂ نہاں'' کی صورتیں پیش کی ہیں۔ چونکہ ان کے پیشِ نظر مقصدیت و ابلاغ کے وسیع تر مقاصد تھے۔ لہٰذا وہ اس ضمن میں زیادہ پیچیدگی کا اظہار نہیں کرتے۔ یہاں نیند کی شدت سے آنکھوں کے سرخ ہونے کو کنایتہً ''اخگر'' کہا گیا ہے۔ جس کا احساس قدرے سوچ بچار کے بعد ہوتا ہے اور یہ ایک حقیقی بات بھی ہے۔ دل کو کنائے کے طور پر ''آئینہ'' کہہ کر اسے ''موجِ دُودِ آہ'' سے روشن قرار دیا ہے اور دل میں غم کے اس سرمائے کو اچانک ہاتھ آ جانے والے خزانے کا کنایاتی نام دیا ہے۔ دونوں باتیں امرِ واقعی ہیں کہ آئینہ سانس کی لہر سے شفاف ہو جاتا ہے اور ''گنجِ آب آورد'' جسے ''گنجِ باد'' یا ''گنجِ باد آورد'' بھی کہا جاتا ہے، بھی حقیقی طور پر ایک اچانک ملنے والا خزانہ تھا جسے قیصرِ روم نے خسرو پرویز کے خوف سے آبی راستے سے محفوظ مقام تک پہنچانے کی کوشش کی تھی مگر

طوفانِ آب و باد کے نتیجے میں یہ اُسی فوجی چھاؤنی کے نزدیک پہنچ گیا، جہاں خسرو پرویز نے ڈیرے جما رکھے تھے۔ تیسرے شعر میں ''خاک'' انسان سے کنایہ ہے جس کے آنسو واقعتہً ستاروں کی چمک ماند کرتے ہیں۔ ''مورومگس'' اور ''عنکبوت'' کمزوری اور پستی سے کنائے ہیں جن کی تفہیم بہ آسانی نہیں ہوتی اور حقیقی طور پر بھی یہ کمتر اور عارضی چیزیں ہیں۔

دوم: کنایۂ بعید کی صورت ہے کہ جس میں لازم وملزوم میں کچھ واسطہ ہوتا ہے اور اس کی نوعیت یہ ہے کہ پہلے پہل قاری لازم سے کچھ اور سمجھے اور بعدازاں ملزوم ـــــ اسے ''کنایۂ دور'' (۲۸۵) یا ''ارداف'' (۲۸۶) بھی کہتے ہیں۔ شعرِ اقبال میں ایسی صورتیں کم پیدا ہوئی ہیں لیکن جہاں کہیں ایسی مثالیں نظر آتی ہیں، وہاں علامہ کے ہاں معنویت اور ایجاز و بلاغت کا حیران کن اظہار ہوا ہے، مثلاً:

شاہدِ مضموں تصدّق ہے ترے انداز پر   خندہ زن ہے غنچۂ دِلّی گُلِ شیراز پر

(ب د، ۲۶)

ـــــ

محمدؐ بھی ترا، جبریل بھی، قرآن بھی تیرا   مگر یہ حرفِ شیریں ترجماں تیرا ہے یا میرا؟

(ب ج، ۶)

پہلے شعر میں ''غنچۂ دِلّی'' اور ''گلِ شیراز'' وہ کنایات بعید ہیں جن کے لازم وملزوم میں وسائط ہیں۔ مرزا غالب کی ستائش میں مرقوم اس شعر میں ''غنچۂ دِلّی'' اور ''گلِ شیراز'' سے اوّلاً ذہن مرزا غالب اور حافظ شیرازی کی جانب منتقل ہوتا ہے لیکن غور کرنے پر یہ دونوں بالترتیب زبانِ اُردو اور فارسی کے بلیغ و شیریں کنائے محسوس ہونے لگتے ہیں۔ بعینہٖ دوسرے شعر میں ''حرفِ شیریں'' کی کنایاتی ترکیب پہلے پہل قرآنِ پاک کی طرف اشارہ معلوم ہوتی ہے مگر تامّل کے بعد اس کا شاعری یا سخنوری سے کنایہ ہونا زیادہ اثر انگیز لگتا ہے۔ یوں دونوں شعروں میں قاری پہلے لازم سے کچھ اور بعدازاں ملزوم سمجھتا ہے اور کنائے کی اس صورت کا حصول ہوتا ہے۔

۳) کنائے سے اثبات و نفی کا اظہار:

یہ ہے کہ کنائے سے کسی امر کی نفی یا اثبات مقصود ہو یعنی شاعر اس کے تحت اپنی شاعری میں ایسے پوشیدہ یا چھپے ہوئے الفاظ لاتا ہے کہ ان کنایات سے اُس کی غرض موصوف کے لیے کسی صفت کا اثبات یا انکار ہو۔ اقبالؔ کے کلام سے کنائے کے ذریعے کسی موصوف کے اثبات یا نفی کے سلسلے میں مثالیں دیکھیے:

اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ حیلہ گر   شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات

(ب د، ۲۶۲)

ـــــ

گرچہ ہے دلکشا بہت حسنِ فرنگ کی بہار   طائرکِ بلند بال، دانہ و دام سے گزر

(ب ج، ۲۹)

ـــــ

عطا ہوا ہے خس و خاشاکِ ایشیا مجھ کو　　　کہ میرے شعلے میں ہے سرکشی و بے باکی!

(ض ک، ۱۲)

عقل کو ملتی نہیں اپنے بتوں سے نجات　　　عارف و عامی تمام بندۂ لات و منات

(ا ح، ۲۲)

''براتِ عاشقاں برشاخِ آہو'' کنایہ ہے وعدۂ دروغ سے اور اس کی وساطت موصوف (بندۂ مزدور) کے لیے وعدے ایفا ہونے کی صفت کا انکار ہوتا ہے۔ ''طائرکِ بلند بال'' مردِ مومن کی بلند نگاہی سے کنایہ ہے اور اس سے اُس کے لیے اس خصوصیت کا اثبات ہوتا ہے۔ تیسرے شعر میں ''خس و خاشاکِ ایشیا'' کے کنائے سے یہاں کے لوگوں کے لیے بے عملی اور مردہ دلی کی صفت کا اور ''شعلے'' سے شاعر کے لیے تحرک آمیز شاعری کی صفت کا اثبات مقصود ہے۔ جبکہ آخری شعر میں ''بندۂ لات و منات'' کے کنائے سے عارف و عامی کے لیے بت پرستی کی صفت کے ثابت ہونے کا اظہار ملتا ہے۔

(ب) انواع کنایہ بلحاظ کیفیت و حالت یا وضوح و خفا:

محققینِ علم بیان نے کنائے کی دوسری تقسیم کنائے کی داخلی کیفیت و حالت یا وضاحت و صراحت (وضوح و خفا) کے اعتبار سے کی ہے۔ وہ اس لحاظ سے کنائے کو چار معروف اقسام میں رکھ کر اس کا مطالعہ کرتے ہیں، جو کچھ یوں ہیں:

۱) تعریض

۲) تلویح

۳) رمز

۴) ایماء یا اشارہ

کنائے کی یہ صورتیں صفت و موصوف کے اعتبار سے وضع کی گئی انواع ہی کی توضیح ہیں اور ادبیات میں بطور شعری حربے کے ان کا استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ علامہ نے بھی ان چاروں صورتوں کو متنوع رنگ و آہنگ سے پیش کیا ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ ان کے ہاں بالکل حسابی کتابی انداز کے بجائے لچک دار زاویہ نظر ملتا ہے۔ ذیل میں شعرِ اقبال میں کنائے کی ان انواع کے انداز پر روشنی ڈالی جاتی ہے:

۱) تعریض:

لفظ تعریض، بنیادی طور پر ''عُرضہ'' سے مشتق ہے جس کے معنی جانب یا طرف کے ہیں (۲۸۷) اس کنایاتی وصف کے تحت شاعر یہ کوشش کرتا ہے کہ موصوف کا ذکر نہ کرے اور اشارہ ایک جانب سے کرے اور مراد دوسری جانب ہو۔ یعنی اس طرح کے کنائے میں ایک قسم کی عمومیت پائی جاتی ہے مگر مراد ایک خاص شخص ہی ہوتا ہے، جو مذکور نہیں ہوتا۔ اس وصف کو ''گوشہ زنی'' (۲۸۸) سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔

تعریض ایسا کنایہ ہے جو زیادہ تر ملامت و مذمّت، تمسخر و مذاق یا وعظ و نصیحت کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ تعریض کی مختلف نوعیتیں ہو سکتی ہیں مثلاً کبھی شعر میں کنائے کے معنیِ مطلوب سے کسی کی تنبیہ کا اظہار اس طرح ہوتا ہے کہ مخاطب کا نام لیے بغیر اسے آزردہ کر دیا جاتا ہے، کبھی کسی کے اعمال و افکار کے برعکس بات کر کے تعریض کو تمسخر و طنز سے نزدیک کر دیتے ہیں، یوں بھی ہوتا ہے کہ ایک اخلاقی جملے یا ارشادِ عالیہ کی ادائی موصوف کا نام لیے بغیر اس انداز سے کی جاتی ہے کہ سمجھنے والا سمجھ جاتا ہے اور کبھی کبھار کسی کے برے فعل کو بہ بدی یاد کیا جاتا ہے۔ علاّمہ کے تعریض پر مبنی اشعار بڑے جاندار اور دوٹوک ہیں اور اس کی متذکرہ صورتیں ان کے ہاں عجیب و غریب رنگ دکھاتی ہیں۔ وہ اکثر و بیشتر اس شعری حربے کو روایتی انداز سے ہٹ کر برتتے ہیں اور ان کے طنزیہ و استہزائیہ شعری سرمائے میں اس قبیل کے اشعار کا خاصا اہم کردار ہے۔ چند شعر دیکھیے:

سختیاں کرتا ہوں دل پر، غیر سے غافل ہوں میں
ہائے کیا اچھی کہی، ظالم ہوں میں، جاہل ہوں میں
(ب د، ۱۰۶)

عجب مزا ہے مجھے لذّتِ خودی دے کر
وہ چاہتے ہیں کہ میں اپنے آپ میں نہ رہوں
(ب ج، ۲۷)

زمانے میں جھوٹا ہے اس کا نگیں
جو اپنی خودی کو پرکھتا نہیں
(//، ۱۵۲)

یا مردہ ہے یا نزع کی حالت میں گرفتار
جو فلسفہ لکھا نہ گیا خونِ جگر سے
(ض ک، ۴۲)

میں تو اس بارِ امانت کو اٹھاتا سرِ دوش
کامِ درویش میں ہر تلخ ہے مانندِ نبات
غیرتِ فقر مگر کر نہ سکی اس کو قبول
جب کہا اس نے یہ ہے میری خدائی کی زکات!
(ا ح، ۴۸)

سرود برسرِ منبر کی ملّت از وطن است
چہ بے خبر ز مقامِ محمدؐ عربی است
بمصطفیٰؐ برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست
اگر بہ او نرسیدی، تمام بولہبی است
(//، ۴۹)

پہلے شعر میں تعریض خدا پر اور دوسرے میں وحدت الوجودی صوفیا پر طنز کے طور پر برتی گئی ہے۔ تیسرے شعر میں ایسے شخص کا تعریضاً بہ بدی ذکر ہوا ہے جو اپنی خودی کو نہیں پرکھتا اور چوتھے شعر میں تعریض ایسے فرد کے لیے ارشادِ عالیہ کے طور پر آئی ہے جس کا فلسفہ خونِ جگر سے نہ لکھا گیا ہو۔ ارمغانِ حجاز سے لیے گئے پہلے ٹکڑے میں سر اکبر حیدری (صدر اعظم حیدر آباد دکن) کی تنبیہ و مذمت کے لیے اس شعری قرینے کا استعمال ہوا ہے اور دوسرے شعری اقتباس میں علامہ نے مولانا حسین احمد مدنی کے 'ملت از وطن است' پر مبنی

خطاب پر تنقید کی ہے اور یہاں تعریض کسی کے اعمال یا افکار پر تنبیہی ارشاد کے طور پر مستعمل ملتی ہے۔

۲) تلویح:

تلویح کے لفظی معنی دُور سے اشارہ کرنے کے ہیں۔ (۲۸۹) یہ کنائے کی وہ صورت ہے جس میں لازم وملزوم میں وسائط کی کثرت کے باعث مُکَنّٰی عنہ یعنی معنیِ مطلوب تک بدقت رسائی ہو پاتی ہے۔ بلاغت کے اعتبار سے کنائے کی یہ قسم اس کی دوسری حالتوں پر افضلیت رکھتی ہے اور اس سے فن کار کی تخلیقیت، باریک بینی اور ژرف اندیشی کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے تاہم پیچیدگی کی وصف سے متصف ہونے کے سبب سے بعض اوقات پڑھنے والے کو اس کی تفہیم میں دشواری کھلنے لگتی ہے۔ اسے ایک اعتبار سے ''کنایہ بعید'' سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے کیونکہ اس میں بھی لازم وملزوم کے مابین واسطوں کی کثرت ہوتی ہے۔ اقبالؔ کی شاعری سے تلویح کی مثالیں دیکھیں:

دیکھ کر رنگِ چمن ہو نہ پریشاں مالی　　　کوکبِ غنچہ سے شاخیں ہیں نکلنے والی
(ب د، ۲۰۵)

دیکھیے اس بحر کی تہ سے اُچھلتا ہے کیا　　　گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا!
(ب ج، ۱۰۰)

میں ہوں نومید تیرے ساقیانِ سامری فن سے　　　کہ بزمِ خاوراں میں لے کے آئے ساتگیں خالی
نئی بجلی کہاں ان بادلوں کے جیب و دامن میں　　　پُرانی بجلیوں سے بھی ہے جن کی آستیں خالی!
(ض ک، ۷۱)

ہے یہ مشک آمیز افیوں ہم غلاموں کے لیے　　　ساحرِ انگلیس! ما را خواجۂ دیگر تراش
(ا ح، ۲۲)

یہ تمام اشعار کنایاتی پیرائے میں رقم ہوئے ہیں اور معنیِ مطلوب تک رسائی کے لیے قاری کو لازم وملزوم کے مابین مختلف واسطوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ مثلاً کافی تأمل سے معلوم ہو پاتا ہے کہ پہلے شعر میں مسلم ملت کی خیر خواہوں کو ''مالی'' کہہ کر ''رنگِ چمن'' (مسلمانوں کی ابتر صورت حال) سے پریشان نہ ہونے کی تلقین کی گئی ہے اور رجائی انداز میں اس کے ستاروں کے مانند کلیوں (افرادِ ملت) کے، تناور درخت (مسلم امہ کا مضبوط اتحاد) میں مبدل ہونے کی تمنا کا اظہار ملتا ہے۔ دوسرے شعر میں عصرِ حاضر کے سیاسی انقلابات میں ملت اسلامیہ کو خاموش سمندر قرار دے کر اس کی تہ سے کسی انقلاب کے ظہور اور اس کے نیلے اور صاف آسمان کو خون آشام رنگ میں تبدیل ہو جانے کی کنایاتی صورت ملتی ہے۔ تیسرے شعر میں ''ساقیانِ سامری فن''، مصلحینِ مشرق سے کنایہ ہے جن کے ساتگیں خالی ہیں، یہ ایسے بادل ہیں جن کے جیب دامن میں نئی بجلی (نئے علوم وفنون) تو ایک طرف پرانی بجلیاں بھی نہیں ہیں۔ آخری شعر میں شاعر نے ملوکیت کو ''مشک آمیز افیوں'' کے کنائے سے ظاہر کیا ہے اور ''ساحرِ انگلیس'' سے ایڈورڈ ہشتم کے معزول ہونے پر ''خواجۂ دیگر'' (نئے آمرِ مطلق) کی تمنا کی

ہے۔اس طریقے سے اقبال کنائے کے ذریعے پوشیدگی اور پیچیدگی پیدا کر کے اپنے کلام کو زیادہ بلیغ اور بامعنی بنا دیتے ہیں اور ان کے تکو یحاً رقم کیے گئے ان کثیر الجہاتی اشعار پر پڑھنے والا داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا۔

۳) رمز:

رمز کے لفظی معنی راز، اشارہ یا علامت کے ہیں (۲۹۰) یہ کنائے کی وہ صورت ہے جس میں قاری کو لازم سے ملزوم تک انتقالِ ذہن کے لیے بہت زیادہ واسطوں سے نہیں گزرنا پڑتا اور نہ ہی اس میں زیادہ پوشیدگی اور پیچیدگی پائی جاتی ہے بلکہ اس کے بجائے قدرے اخفا ہوتا ہے۔ہاں یہ ضرور ہے کہ اس اخفا کو دور کرنے کے لیے بھی سوچ بچار کرنا پڑتا ہے۔رمزیہ کنائے بیشتر ایسے کنائے ہوتے ہیں جو زبان زدِ عام ہو جاتے ہیں اور ان کی جڑیں ہمارے اجتماعی شعور کے ساتھ وابستہ ہوتی ہیں۔ چونکہ وقت کی رفتار کے ساتھ ساتھ یہ کنائے فراموش ہوتے چلے جاتے ہیں اس لیے ادبیات کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کی تفہیم دشوار محسوس ہوتی ہے۔رمز کے اشاراتی پہلو کے باعث بعض اوقات اسے علامت (Symbol) یا ''نماد'' (۲۹۱) کی مماثل بھی قیاس کر لیا جاتا ہے، تاہم ان تفاوت کے لیے یہ امر پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ سمبل میں متعدد مشبہ بہ ہوتے ہیں اور ان میں علاقۂ مشابہت مائل بہ معنی ہوتا ہے جس سے علامت کی توضیح ہو جاتی ہے۔اس کے برعکس رمز کے پس منظر میں ایک ہی مطلب ہوتا ہے جو زیادہ تر طے شدہ اور ہمارے اجتماعی شعور کا حصہ ہوتا ہے۔اقبال کے ہاں رمز یعنی قدرے غیر واضح کنائے کی صورت کچھ یوں ہے:

اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ حیلہ گر ـــ شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات
(ب د، ۲۶۲)

گراں خواب چینی سنبھلنے لگے ـــ ہمالہ کے چشمے ابلنے لگے
(ب ج، ۱۲۳)

مجاہدانہ حرارت رہی نہ صوفی میں ـــ بہانہ بے عملی کا بنی شرابِ الست
(ض ک، ۳۸)

یہ عناصر کا پرانا کھیل، یہ دنیائے دُوں ـــ ساکنانِ عرشِ اعظم کی تمناؤں کا خوں!
(ا ح، ۵)

ان اشعار میں ''شاخِ آہو''، ''گراں خواب چینی''، ''شرابِ الست''، ''عناصر کا پرانا کھیل'' اور ''ساکنانِ عرشِ اعظم'' کے رمزیہ کنایات سے شاعر نے بالترتیب مقصد کے حصول میں نہ ہونے، افیون کے نشے میں ڈوبے اہلِ چین، روزِ ازل خدا سے انسان کے عہد و پیمان، کائنات اور فرشتوں کے معانی مراد لیے ہیں اور ان تمام مطالب کی جانب انتقالِ ذہن بہت زیادہ دشوار نہیں ہے۔

۴) ایما یا اشارہ:

ایما کے لغوی معنی اشارے کے ہیں۔(۲۹۲) یہ کنائے کی وہ معروف صورت ہے، جس کے تحت شاعر اخفا یا پوشیدگی اور کثرتِ وسائط سے یوں گریز کرتا ہے کہ پڑھنے والے کی لازم سے ملزوم تک بہ آسانی رسائی ہوسکتی ہے۔ ایمائی کنائے میں سخنور کی غرض واضح اور آشکار ہوتی ہے اور محض پڑھنے یا سننے ہی سے عقلِ سلیم اصل معانی کو پا لیتی ہے۔ اسے ''کنایۂ قریب'' یا ''کنایۂ واضح یا آشکار'' سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے جو سادہ الفاظ میں کنائے کی دوسری قسم ''تلویح'' کے برعکس ہے۔ اقبال نے کنائے کی ایمائی صورت کو بکثرت پیوندِ کلام کیا ہے اور چونکہ وہ اصلاحِ احوال کا فریضہ انجام دینے کے خواہاں تھے اس لیے بھی کنائے کے ضمن میں ان کے ہاں پیچیدگی و ابہام کی مثالیں زیادہ نہیں ملتیں۔ علامہ کے چند ایمائی شعر دیکھیے:

گوہر کو مشتِ خاک میں رہنا پسند ہے　　بندش اگرچہ سست ہے، مضموں بلند ہے
(ب د،۴۶)

مری نوا سے ہوئے زندہ عارف و عامی　　دیا ہے میں نے انھیں ذوقِ آتش آشامی
(ب ج،۷۳)

مجھ کو تو یہی غم ہے کہ اس دور کے بہزاد　　کھو بیٹھے ہیں مشرق کا سرورِ ازلی بھی
(ض ک،۱۲۴)

ہمالہ کے چشمے ابلتے ہیں کب تک　　خضر سوچتا ہے ولر کے کنارے
(ا ح،۲۳)

یہاں ''مشتِ خاک، انسان'' ''ذوقِ آتش آشامی'' ''تحرک و سوزِ زندگی،'' ''بہزاد'' فن کار اور'' ہمالہ کے چشمے ابلنا'' انقلاب اور تبدیلی سے کنایہ ہیں اور ان کنایاتِ ایمائی میں قطعاً پیچیدگی نہیں پائی جاتی۔

ان تمام مباحث کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ محققینِ بلاغت نے علمِ بیان کی ذیل میں کنائے کی جو تعاریف، انواع اور اغراض و مقاصد متعین کیے ہیں، کلامِ اقبال [illegible] اقبال کا کمال خاص اس سے بلند تر بھی ہے اور انھوں نے لطافت، خوش

۴) ایما یا اشارہ:

ایما کے لغوی معنی اشارے کے ہیں۔(۲۹۲) یہ کنائے کی وہ معروف صورت ہے جس کے تحت شاعر اخفا یا پوشیدگی اور کثرتِ وسائط سے یوں گریز کرتا ہے کہ پڑھنے والے کی لازم سے ملزوم تک بہ آسانی رسائی ہو سکتی ہے۔ ایمائی کنائے میں سخنور کی غرض واضح اور آشکار ہوتی ہے اور محض پڑھنے یا سننے ہی سے عقلِ سلیم اصل معانی کو پا لیتی ہے۔ اسے ''کنایۂ قریب'' یا ''کنایۂ واضح یا آشکار'' سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے جو سادہ الفاظ میں کنائے کی دوسری قسم ''تلویح'' کے برعکس ہے۔ اقبالؔ نے کنائے کی ایمائی صورت کو بکثرت پیوندِ کلام کیا ہے اور چونکہ وہ اصلاحِ احوال کا فریضہ انجام دینے کے خواہاں تھے اس لیے بھی کنائے کے ضمن میں ان کے ہاں پیچیدگی و ابہام کی مثالیں زیادہ نہیں ملتیں۔ علامہ کے چند ایمائی شعر دیکھیے:

گوہر کو مشتِ خاک میں رہنا پسند ہے　　بندش اگرچہ سست ہے، مضموں بلند ہے
(ب د، ۴۶)

مری نوا سے ہوئے زندہ عارف و عامی　　دیا ہے میں نے انھیں ذوقِ آتش آشامی
(ب ج، ۷۳)

مجھ کو تو یہی غم ہے کہ اس دور کے بہزاد　　کھو بیٹھے ہیں مشرق کا سرورِ ازلی بھی
(ض ک، ۱۴۴)

ہمالہ کے چشمے ابلتے ہیں کب تک　　خضر سوچتا ہے ولر کے کنارے
(ا ح، ۲۳)

یہاں ''مشتِ خاک، انسان'' ''ذوقِ آتش آشامی'' تحرک و سوزِ زندگی، ''بہزاد'' فن کار اور ''ہمالہ کے چشمے ابلنا'' انقلاب اور تبدیلی سے کنایہ ہیں اور ان کنایاتِ ایمائی میں قطعاً پیچیدگی نہیں پائی جاتی۔

ان تمام مباحث کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ محققینِ بلاغت نے علمِ بیان کی ذیل میں کنائے کی جو تعاریف، انواع اور اغراض و مقاصد متعین کیے ہیں، کلامِ اقبالؔ اس کڑے معیار پر پورا اترتا ہے۔ اقبالؔ کا کمالِ خاص اس سے بلند تر بھی ہے اور انھوں نے لطافت، خوش سلیقگی اور ترسیلِ مطلب کے دلکش امتزاج سے ایسے ایسے دلکش کنائے برتے ہیں کہ مروّج اندازِ کنایہ سے کہیں آگے نکل گئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ علامہ اپنی بے پناہ خلاقانہ استعداد، قوی حافظے اور وسیع مطالعے کے باعث کنائے کی اصل روح کو پا گئے تھے۔ علامہ سے پیشتر کے کلاسیکی شعری سرمائے میں بعض شعرا کے ہاں کنایہ ایک پہیلی یا بجھارت کی حیثیت رکھتا تھا اور ان شعرا نے خاص طور پر حسن و عشق کے موضوع پر تو اس حد تک دور از کار کنائے استعمال کیے کہ ان تک ذہن کی رسائی ناممکن ہو جاتی۔ علامہ نے اس روایت کو بدلا اور ان کے ہاں کنایہ شعر کو پیچیدہ بنانے کے بجائے لطافت و شعریت سے ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ اقبالؔ کی شعری اقلیم میں کنایہ بات کہنے کا ایک ڈھب اور لطافت

پیدا کرنے کا ایک مؤثر قرینہ ہے۔ وہ جانتے تھے کہ دانا الفاظ کے پیچوں میں نہیں اُلجھا کرتے اور کامیاب شعر پارہ وہی ہے جو پڑھتے ہی دل میں ہیجان پیدا کر دے۔ اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ سادہ اور سپاٹ بات کہنے کے قائل تھے۔ وہ شعر میں سربستگی اور معنویت کو ضروری خیال کرتے تھے اور اسی لیے انھوں نے کنائے جیسی پیچیدہ محسنۂ شعری کا انتخاب بھی کیا۔ دراصل اقبالؔ نے کنائے کی اصل غرض وغایت کو دریافت کر لیا تھا کہ یہ شعری خوبی اگر کلامِ بلیغ کی تخلیق کرے تو مؤثر ہے اور اگر بے شمار وسائط سے شعر کو پیچیدہ کر کے چیستاں بنا دے تو بے کار ہے۔ کنایاتِ اقبالؔ اسی لیے پرکشش اور لطیف ہیں کہ ان میں کسی لمحے پر شعریت کو قربان نہیں کیا گیا اور ان سے شعر کے اسرار بتدریج کُھلتے چلے جاتے ہیں۔ اقبالؔ نے اپنی تمام تر پیغامبری کے باوصف شعر کو نعرہ نہیں بننے دیا اور اپنی شاعری میں تازگی کو برقرار رکھنے کے لیے ایسے کنائے وضع کیے جو بلیغ ہیں اور اپنے اندر ایک جہانِ معنی سمیٹے ہوئے ہیں۔ بعض مقامات پر تو یہ کنائے تلمیحی وعلاماتی رنگ اختیار کر لیتے ہیں جس سے ان کی معنویت دوچند ہو جاتی ہے۔ کنایاتِ اقبالؔ نے اُردو شاعری کو ایک نئی جہت دے کر ترسیلِ مطلب میں اس شعری خوبی کی افادیت سے روشناس کرا دیا ہے۔ ذیل میں اقبالؔ کے اُردو مجموعوں سے ایسے روشن اور تازہ کنایوں کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں:۔

بانگِ درا

کر رہا ہے آسماں جادو لبِ گفتار پر ساحرِ شب کی نظر ہے دیدۂ بیدار پر
(ص ۳۸)

نکل کے صحرا سے جس نے روما کی سلطنت کو الٹ دیا تھا سنا ہے یہ قدسیوں سے میں نے، وہ شیر پھر ہوشیار ہوگا
(ص ۱۴۰)

پھول بے پروا ہیں، تو گرم نوا ہو یا نہ ہو کارواں بے حس ہے، آوازِ درا ہو یا نہ ہو
(ص ۱۸۶)

وہ جگر سوزی نہیں، وہ شعلہ آشامی نہیں فایدہ پھر کیا جو گردِ شمع پروانے رہے
(ص ۱۸۶)

ہاں، نمایاں ہو کے برقِ دیدۂ خفاش ہو اے دلِ کون و مکاں کے رازِ مضمر! فاش ہو
(ص ۲۱۲)

بھٹکے ہوئے آہو کو پھر سوئے حرم لے چل اس شہر کے خوگر کو پھر وسعتِ صحرا دے
(ص ۲۱۲)

اپنے صحرا میں بہت آہو ابھی پوشیدہ ہیں بجلیاں برسے ہوئے بادل بھی خوابیدہ ہیں!
(ص ۲۱۴)

خفتہ خاکِ پے سپر میں ہے شرار اپنا تو کیا   عارضی محمل ہے یہ مشتِ غبار اپنا تو کیا

(ص۲۳۱)

آفتابِ تازہ پیدا بطنِ گیتی سے ہوا   آسماں! ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک

(ص۲۶۳)

مصافِ زندگی میں سیرتِ فولاد پیدا کر   شبستانِ محبت میں حریر و پرنیاں ہوجا

(ص۲۸۳)

بالِ جبریل

رگِ تاک منتظر ہے تری بارشِ کرم کی   کہ عجم کے مے کدوں میں نہ رہی مئے مغانہ

(ص۱۵)

جس کا عمل ہو بے غرض، اس کو جزا کچھ اور ہے   حور و خیام سے گزر، بادہ و جام سے گزر

(ص۲۹)

یہ دیرِ کہن کیا ہے، انبارِ خس و خاشاک   مشکل ہے گزر اس میں بے نالۂ آتش ناک

(ص۴۱)

تری نگاہ فرو مایہ، ہاتھ ہے کوتاہ   ترا گنہ کہ نخیلِ بلند کا ہے گناہ

(ص۴۶)

وہ آتش آج بھی تیرا نشیمن پھونک سکتی ہے   طلب صادق نہ ہو تیری تو پھر کیا شکوۂ ساقی!

(ص۵۸)

مئے یقیں سے ضمیرِ حیات ہے پُر سوز   نصیبِ مدرسہ یا رب یہ آبِ آتش ناک

(ص۶۶)

تیرے نفس سے ہوئی آتشِ گل تیز تر   مرغِ چمن! ہے یہی تیری نوا کا صلہ

(ص۷۲)

عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گِل تابناک   عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاسُ الکرام

(ص۹۴)

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر   نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

(ص۱۰۱)

تری آگ اس خاک داں سے نہیں جہاں تجھ سے ہے، تو جہاں سے نہیں
(ص ۱۲۸)

ضربِ کلیم

ہُوا حریفِ مہ و آفتاب تُو جس سے رہی نہ تیرے ستاروں میں وہ درخشانی
(ص ۳۲)

فیضِ نظر کے لیے ضبطِ سخن چاہیے حرفِ پریشاں نہ کہہ اہلِ نظر کے حضور
(ص ۵۲)

نہنگِ زندہ ہے اپنے محیط میں آزاد نہنگِ مردہ کو موجِ سراب بھی زنجیر
(ص ۷۶)

بہتر ہے کہ بے چارے مموَلوں کی نظر سے پوشیدہ رہیں باز کے احوال و مقامات
(ص ۷۸)

مقصد ہو اگر تربیتِ لعلِ بدخشاں بے سُود ہے بھٹکے ہوئے خورشید کا پرتو
(ص ۸۴)

اے جانِ پدر! نہیں ہے ممکن شاہیں سے تدرو کی غلامی
(ص ۸۸)

اہلِ حرم سے اُن کی روایات چھین لو آہُو کی مرغزارِ ختن سے نکال دو
(ص ۱۴۶)

اے شیخ بہت اچھی مکتب کی فضا لیکن بنتی ہے بیاباں میں فاروقی و سلمانی
(ص ۱۷۹)

ارمغانِ حجاز

زاغِ دشتی ہو رہا ہے ہمسرِ شاہین و چرغ کتنی سرعت سے بدلتا ہے مزاجِ روزگار
(ص ۱۰)

دستِ فطرت نے کیا ہے جن گریبانوں کو چاک مزدکی منطق کی سوزن سے نہیں ہوتے رفو
(ص ۱۱)

عقل کو ملتی نہیں اپنے بتوں سے نجات　　عارف و عامی تمام بندۂ لات و منات
(ص۲۲)

ان اشعار کو پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ بلاشبہ اقبالؔ نے روایتی رمزیہ و کنایاتی اسلوب سے انحراف کر کے سربستگی و معنویت سے بھرپور اس محسنۂ شعری کو کمال درجے کی خلاقانہ صلاحیتوں سے برتا ہے۔ ان کا کنایاتی اُسلوب اپنے اندر معانی کی وسعتیں سمیٹے ہوئے ہیں، جن کی پرتیں کھلتے ہی اذہان و قلوب روشن تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اقبالؔ نے کنائے کے فن کو ریاضت اور مشاقِ سخن سے عبارت نہیں سمجھا اور اس کی وساطت سے دلنشیں، بامعنی اور پُرکار شعر پارے رقم کیے جو پڑھنے والوں میں خودنگری و خودگری کے اوصافِ عالیہ پیدا کر دیتے ہیں۔ علامہ کے نزدیک معنویت مقدم ہے اور شاید اسی لیے وہ پیچیدہ اور دقیق کنایوں پر مبنی رمزیہ اور ایمائی شاعری کو آج کے زمانے کے لیے موزوں خیال نہیں کرتے اور ایسی ''سخن سازی'' کے فن سے خود کو نابلد قرار دیتے ہیں:

رمز و ایما اس زمانے کے لیے موزوں نہیں　　اور آتا بھی نہیں مجھ کو سخن سازی کا فن

حوالے اور حواشی :

(۱) محمد پادشاہ (مولف): فرہنگ آنند راج، تہران: کتاب فروشی خیام ۱۳۳۵، ج۱، ص ۸۲۱

(۲) حییم، سلیمان (مولف): فرہنگِ جامع (فارسی۔انگلیسی)، تہران: کتابخانہ و مطبعۂ بروخیم ۱۳۱۲، ج۱، ص ۳۰۰۔۳۰۱

(۳) حییم، سلیمان (مولف): فرہنگِ جامع (انگلیسی۔فارسی)، تہران: فرہنگ معاصر، طبع ۱۵، ۱۳۷۰، یک جلدی، ص ۱۱۴۵

(۴) فقیر، شمس الدین (مولف): حدائق البلاغۃ (ترجمہ) امام بخش صہبائی، لکھنؤ: مطبع منشی نولکشور ۱۸۴۳ء، ص ۳

(۵) سحر بدایونی، دیبی پرشاد: معیار البلاغت، لکھنؤ: مطبع نامی منشی نولکشور ۱۸۸۵ء، ص ۳۲، ۳۳، ۳۴

(۶) نجم الغنی رامپوری: بحر الفصاحت (طبع نو)، لاہور: مقبول اکیڈمی ۱۹۸۹ء، ج۲، ص ۱۳۷

(۷) سجاد مرزا بیگ دہلوی: تسہیل البلاغت، دہلی: محبوب المطابع برقی پریس، ۱۳۳۹ھ، ص ۱۲۳، ۱۲۴

(۸) زیخی، جلال الدین احمد جعفری: کنز البلاغت، الہ آباد: مطبع انوار احمد، س ن، ص ۱۲۶، ۱۲۷

(۹) ملاحظہ کیجیے: بیان از سیروس شمیسا، تہران، انتشارات فردوسی، طبع ششم ۱۳۷۶، ص ۱۲۵ اور واژہ نامۂ ہنر شاعری تالیف میمنت میرصادقی، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص ۴۵ میں مندرج اشارات۔

(۱۰) سید احمد دہلوی (مؤلف): فرہنگ آصفیہ، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، طبع سوم ۱۹۹۵ء ج۱، ص ۲۰۸

(۱۱) عبدالحق و ابواللیث صدیقی (مولفین): اُردو لغت تاریخی اصول پر، کراچی: اُردو ڈکشنری بورڈ ۱۹۸۳ء، ج۵، ص ۲۲۳

(۱۲) عباس آریانپور کاشانی (مولف): فرہنگ کامل جدید (انگلیسی۔فارسی)، تہران: موسسہ چاپ و انتشارات امیر کبیر ۱۹۶۵ء ج۵، ص ۵۱۰۹

(۱۳) علی اکبر دہخدا (مولف): لغت نامۂ دهخدا بکوشش دکتر محمد معین و سید جعفر شہیدی، تہران: چاپ سیروس ۱۳۴۳ھ ش، شمارۂ مسلسل ۱۰۲، شمارہ، حرف 'ت' ص ۷۰۰

(۱۴) علی اکبر نفیسی (مولف): فرهنگ نفیسی، تہران: کتاب فروشی خیام، ۱۳۴۳، ج ۲، ص ۸۷۹

(۱۵) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مولف): قومی انگریزی اُردو لغت، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم ۲۰۰۲ء، ص ۱۸۴۷

(۱۶) تصدق حسین رضوی، مولوی سید (مولف): لغات کشوری، لکھنو: مطبع نامی منشی نولکشور، طبع ۱۹، ۱۹۵۲ء، ص ۱۰۱

(۱۷) محمد عبداللہ خان خویشگی (مولف): فرهنگ عامرہ، کراچی: ٹائمز پریس، طبع چہارم ۱۹۵۷ء، ص ۱۵۱

(۱۸) محمد پادشاہ (مولف): فرهنگ آنند راج بکوشش محمد دبیر سیاقی، ج ۱، ص ۱۱۰۲

(۱۹) حسن عمید (مولف): فرهنگ عمید، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر، طبع دوم، ۱۳۶۵، ج ۱، ص ۶۸۵

(۲۰) محمد معین، ڈاکٹر (مولف) فرهنگ فارسی معین، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر، ج ۱، شمارہ ۳، طبع دوم ۱۳۵۳، ص ۱۰۸۴

(۲۱) محمد بہشتی (مولف): فرهنگ صبا، ایران: انتشارات صبا، سال ۲۷، ص ۲۷۸

(۲۲) حسن انوشہ (مولف): فرهنگ نامۂ ادبی فارسی (دانشنامۂ ادب فارسی ۲)، تہران: سازمان چاپ وانتشارات، طبع اول ۱۳۷۶ش، ص ۳۶۰

(۲۳) المعجم الوسیط (عربی۔عربی)، بیروت: احیاء القرآن العربی، جز واول، طبع دوم، ۱۹۷۲ء، ص ۷۱۴

(24) John Andrew Boyle: *Practical Dictionary of The Persian Language,* London: Luzac & Company Limited, 1949, Page:40

(۲۵) الفراید الدریۃ (عربی۔انگلیزی)، بیروت: دارالمشرق ۱۹۸۶ء، طبع دوم، ص ۳۵۰، ۳۵۱

(۲۶) ایضاً

(۲۷) حییم: فرهنگ جامع (فارسی۔انگلیسی)، ج ۱، ص ۱۸۶

(28) F. Steingass: *Persian-English Dictionary*, London: Routledge & Kegan Paul Limited, 5th Ed. 1963, Page: 302

(29) E.H Palmer: *A Concise Dictionary of Persion Language,* London: Routledge & Kegan Paul Limited, 1949, Page: 135

(30) Liet-Colonel, D.C Phillot: *English-Persian Dictionary,* Clacutta: The Baptist Mission Press 1914, Page: 297

(۳۱) علی رضا نقوی، سید (مولف): فرهنگ جامع (فارسی بہ انگلیسی و اُردو)، اسلام آباد: رایزنی فرہنگی سفارت جمہوری اسلامی ایران و نیشنل بک فاؤنڈیشن پاکستان، طبع اول ۱۳۷۲، ص ۲۶۱

(۳۲) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مولف): قومی انگریزی اُردو لغت، ص ۱۸۴۷

(۳۳) سید احمد دہلوی (مولف): فرہنگ آصفیہ، ج ا، ص ۶۰۸

(۳۴) شمس قیس رازی: المعجم فی معاییر اشعار العجم، بکوشش سیروس شمیسا، تہران: انتشارات فردوس، طبع اول ۱۳۷۳، ص ۳۰۶

(۳۵) وطواط، رشید الدین: حدائق السحر فی دقایق الشعر بکوشش عباس اقبال، ایران: کتاب خانہ طہوری وسنائی ۱۳۶۲، ص ۴۲

(۳۶) اصغر علی روحی: دبیر عجم، لاہور: مطبع گیلانی ۱۹۳۶ء، ص ۲۰۵، ۲۰۶

(۳۷) میر صادقی: واژہ نامۂ ہنر شاعری، ص ۶۶

(۳۸) کزازی، جلال الدین: بیان، تہران: کتاب ماد وابستہ بہ نشر مرکز، طبع ششم ۱۳۸۱، ص ۴۰

(۳۹) سیروس شمیسا ڈاکٹر: بیان، ص ۶۷

(۴۰) فقیر، شمس الدین: حدائق البلاغۃ (ترجمہ) امام بخش صہبائی، ص ۱۱

(۴۱) سحر بدایونی، دبی پرشاد: معیار البلاغت، ص ۳۴

(۴۲) سجاد بیگ مرزا دہلوی: تسہیل البلاغت، ص ۱۲۸، ۱۲۹

(۴۳) نجم الغنی رامپوری: بحر الفصاحت (طبع نو)، ج ۲، ص ۲۲۷

(۴۴) زیبی، جلال الدین احمد جعفری: کنز البلاغت، ص ۱۲۹

(۴۵) کیفی، پنڈت دتاتریہ: منشورات، لاہور: شیخ مبارک علی، طبع چہارم ۱۹۵۰ء، ص ۱۰۲

(46) A.S Hornby: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, New York: Oxford University Press, 6th Ed 2002, Page: 1199

(47) *Longman Dictionary of Contemporary English*, India: Thomson Press, 2nd Ed 2000, Page: 1338

(48) J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, London: Penguin Books, 4th Edition 1999, Page: 831

(49) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, New York: Oxford University Press, 1990, Page: 206

(۵۰) یوسف حسین خان، ڈاکٹر: روح اقبال، لاہور: القمر انٹرپرائزز، ۱۹۹۶ء، ص ۱۱۵

(۵۱) عابد علی عابد، سید: شعر اقبال، لاہور: بزم اقبال، ۱۹۹۳ء، ص ۳۲۵

(۵۲) عبید الرحمٰن ہاشمی، قاضی: شعریاتِ اقبال، لاہور: سفینۂ ادب، ۱۹۸۶ء، ص ۱۳۹

(۵۳) ایضاً،۱۵۳

(۵۴) افتخار حسین شاہ،سید:اقبال اور پیروی شبلی،لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۷۷ء،ص ۱۶۱

(۵۵) ایضاً،ص ۱۶۳،۱۶۴

(۵۶) دیکھیے:سیروس شمیسا،ڈاکٹر:بیان،ص ۶۸،تا ۷۰

(۵۷) دیکھیے:کزازی،میر جلال الدین:بیان،ص ۴۰

(۵۸) کزازی:بیان،ص ۴۰

(۵۹) ایضاً

(۶۰) نجم الغنی:بحر الفصاحت،ج ۲،ص ۷۲۴تا ۷۲۵

(۶۱) ایضاً،ص ۷۳۱

(۶۲) ،،ص ۷۳۳

(۶۳) یہاں سجاد مرزا بیگ کی مراد غالباً طرفین تشبیہ ہے۔

(۶۴) سجاد مرزا بیگ:تسھیل البلاغت،ص ۱۲۹۔۱۳۰

(۶۵) کیفی،پنڈت دتاتریہ:منشورات،ص ۱۰۷

(۶۶) نجم الغنی:بحر الفصاحت،ج ۲،ص ۷۳۵

(۶۷) کزازی:بیان،ص ۴۰

(۶۸) نجم الغنی:بحر الفصاحت،ج ۲،ص ۷۳۵

(۹۶) سجاد مرزا بیگ:تسھیل البلاغت،ص ۱۳۲تا ۱۳۶

(۷۰) سیروس شمیسا:بیان،ص ۹۸

(۷۱) کزازی:بیان،ص ۴۷

(۷۲) عابد علی عابد:البیان،لاہور:مجلس ترقی ادب،طبع اول ۱۹۸۹ء،ص ۱۴۷،۱۴۸

(۷۳) نجم الغنی:بحر الفصاحت،ج ۲،ص ۷۵۷

(۷۴) کزازی:بیان،ص ۴۶

(۷۵) ایضاً

(۷۶) ،،ص ۴۷

(۷۷) نجم الغنی:بحر الفصاحت،ج۲،ص۷۳۷

(۷۸) کزازی:بیان،ص۴۹

(۷۹) ایضاً،ص۵۱

(۸۰) ،،ص۵۵

(۸۱) یہ اقسام نجم الغنی رامپوری نے اپنی کتاب بحر الفصاحت (ج۲،ص۷۳۷) میں پیش کی ہیں۔

(۸۲) کزازی:بیان،ص۷۱

(۸۳) عابد علی عابد:البیان،ص۱۷۹۔۱۸۰

(۸۴) فرھنگ آنند راج،ج۱،ص۸۱۰

(۸۵) اصغر علی روحی،مولوی:دبیر عجم،ص۲۱۹

(۸۶) سحر بدایونی،دیبی پرشاد:معیار البلاغت،ص۳۸

(۸۷) کزازی: بیان،ص۷۱۔۷۲

(۸۸) نجم الغنی:بحر الفصاحت،ج۲،ص۷۵۹

(۸۹) عابد علی عابد:البیان،ص۱۳۳،۱۳۴

(۹۰) کزازی:بیان،ص۸۱

(۹۱) سحر بدایونی: معیار البلاغت،ص۳۶

(۹۲) کزازی:بیان،ص۸۰

(۹۳) ایضاً

(۹۴) میر صادقی:واژہ نامۂ هنر شاعری،ص۶۹

(۹۵) ایضاً

(۹۶) کزازی:بیان،ص۷۹

(۹۷) سجاد مرزا بیگ:تسهیل البلاغت،ص۱۴۴

(۹۸) کزازی:بیان،ص۱۸۲

(۹۹) سجاد مرزا بیگ:تسهیل البلاغت،ص۱۴۵

(۱۰۰) کزازی:بیان،ص۱۸۱

(۱۰۱) اصغر علی روحی: دبیر عجم، ص۲۲۲، ۲۲۳۔ یہاں سید عابد علی عابد کے ترجے کو پیش نظر رکھا گیا ہے، دیکھیے: البیان، ص۲۳۳

(۱۰۲) وطواط، رشید الدین، حدائق السحر فی دقائق الشعر، ص۴۷

(۱۰۳) کزازی: بیان، ص۷۷

(۱۰۴) میر صادقی: واژہ نامۂ ھنر شاعری، ص۶۹

(۱۰۵) کزازی: بیان، ص۷۶

(۱۰۶) میر صادقی: واژہ نامۂ ھنر شاعری، ص۶۹

(۱۰۷) ہمائی: فنون بلاغت و صناعاتِ ادبی، تہران: انتشارات توس، طبع سوم ۱۳۶۴، ج۲، ص۲۳۵

(۱۰۸) وطواط: حدائق السحر فی دقائق الشعر، ص۴۵

(۱۰۹) میر صادقی: واژہ نامۂ ھنر شاعری، ص۶۹

(۱۱۰) کزازی: بیان، ص۷۵

(۱۱۱) ایضاً، ص۷۳

(۱۱۲) سیروس شمیسا: بیان، ص۱۳۳

(۱۱۳) میر صادقی: واژہ نامۂ ھنر شاعری، ص۷۰

(۱۱۴) کزازی: بیان، ص۱۸۲

(۱۱۵) خلیفہ عبدالحکیم: تشبیہات رومی، لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، طبع چہارم ۱۹۹۹ء، ص۵

(۱۱۶) نذیر احمد: تشبیہات اقبال، لاہور: اقبال اکیڈمی پاکستان، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص۱۷۹

(۱۱۷) ایضاً، ص۴۱۹

(۱۱۸) //، ص۲۸۸

(۱۱۹) سعد اللہ کلیم، ڈاکٹر: (پیش لفظ) اقبال کے مشبہ بہ و مستعار منہ، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۸۵ء

(۱۲۰) دیکھیے سید وقار عظیم کا مضمون: ''خودی، تشبیہوں کے آئینے میں'' مشمولہ اقبال ــــ شاعر اور فلسفی، لاہور: تصنیفات ۱۹۶۷ء، ص۷۱ تا ۹۰

(۱۲۱) اقبال نے اس ضمن میں جدید مغربی شعرا کا مطالعہ کر رکھا تھا۔ سید سلیمان ندوی کے نام ۱۳ اکتوبر ۱۹۱۸ء کے ایک مکتوب میں لکھتے ہیں:
اصولِ تشبیہ کے متعلق کاش آپ سے زبانی گفتگو ہو سکتی، قوت واہمہ کے عمل کی رو سے بیدل اور غنی کا طریق زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے، گو کتبِ بلاغت کے خلاف ہے۔ زمانۂ حال کے مغربی شعرا کا بھی طرزِ عمل یہی ہے۔ تاہم آپ کے ارشادات نہایت مفید ہیں اور میں ان سے مستفید ہونے کی پوری کوشش کروں گا ــــ دیکھیے: اقبال نامہ (مرتبہ) شیخ عطا اللہ (حصہ اول)، لاہور: شیخ محمد اشرف پرنٹرز،

س ن،ص۸۶

(۱۲۲) عبیدالرحمٰن ہاشمی:شعریات اقبال،ص۱۰۵

(۱۲۳) دیکھیے،شعریات اقبال،ص۹۲تا۱۵۳

(۱۲۴) عابد علی عابد سید:شعر اقبال،ص۳۲۵

(۱۲۵) عبدالحق وابواللیث صدیقی(مؤلفین)اُردو لغت تاریخی اصول پر،ج۱،ص۴۵۲

(۱۲۶) تصدق حسین رضوی،مولوی سید:لغاتِ کشوری،ص۲۱

(۱۲۷) محمد پادشاہ(مؤلف)فرہنگ آنند راج،ج۱،ص۲۶۹

(۱۲۸) حسن عمید(مؤلف)فرہنگِ عمید،ج۱،ص۱۷۲

(129) F.Steingass: *Eng-Persian dictionary*, Page:53

(۱۳۰) غیاث الدین رامپوری:غیاث اللغات بکوشش منصور ثروت،تہران:موسسہ انتشارات امیر کبیر،طبع دوم۱۳۷۵،ص۴۵
نیز دیکھیے:فرہنگِ صبا از محمد بہشتی،ص۸۲

(۱۳۱) ابوالقاسم پرتو:فرہنگ واژہ یاب،تہران:انتشارات اساطیر،ج۱،طبع اول۱۳۷۳،ص۱۱۷

(۱۳۲) سیاوش صلح جو(مؤلف)فرہنگ کمانگیر (انگلیسی۔فارسی)،تہران:انتشارات کمانگیر،طبع اول۱۳۷۲،ص۶۶۷

(۱۳۳) علی اکبر دہخدا(مؤلف)لغت نامۂ دھخدا بکوشش ڈاکٹر محمد معین وسید جعفر شہیدی،تہران:دانش گاہ تہران۱۳۳۰خورشیدی،شمارۂ مسلسل:۱۰،ص۲۱۶۴

(۱۳۴) جمیل جالبی،ڈاکٹر (مؤلف)قومی انگریزی اُردو لغت،ص۱۲۲۷

(۱۳۵) محمد رضا جعفری(مؤلف)فرہنگِ نشر نو،تہران:نشر تنویر،طبع سوم۱۳۷۷،ص۴۷۷

(۱۳۶) مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی،سید(مؤلف)نسیم اللغات،لاہور:شیخ غلام علی اینڈ سنز،طبع نہم۱۹۸۹ء،ص۶۹

(۱۳۷) شمس قیس رازی:المعجم فی معاییر اشعار العجم بکوشش سیروس شمیسا،ص۳۱۷،۳۱۸

(۱۳۸) وطواط،رشیدالدین(مؤلف)حدائق السحر فی دقائق الشعر بکوشش عباس اقبال،ص۲۸،۲۹

(۱۳۹) ہمائی،جلال الدین:فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی،ج۲،ص۲۵۰

(۱۴۰) میر صادقی:واژہ نامۂ ہنرِ شاعری،ص۱۱

(۱۴۱) عبدالحسین سعیدیان(مؤلف):دانشنامۂ ادبیات،تہران:انتشاراتِ ابنِ سینا،طبع اول۱۳۵۲،ص۱۲

(۱۴۲) سحر بدایونی،دیبی پرشاد:معیار البلاغت،ص۳۹

(۱۴۳) سجاد بیگ مرزا دہلوی:تسہیل البلاغت،ص ۱۴۹،۱۵۰،۱۵۱

(۱۴۴) زیدی،جلال الدین احمد جعفری:کنز البلاغت،ص ۱۶۶،۱۶۷

(145) A.S Hornby: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Page: 803

(146) J.A.Cuddon: *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, Page: 507

(147) Chris Baldich: *The concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Page: 134

(148) *Longman Dictionary of Contemporary English*, Page: 897-898

(۱۴۹) زیدی،جلال الدین احمد جعفری:کنز البلاغت،ص ۱۶۸

(۱۵۰) عابد علی عابد،سیّد:البیان،ص ۳۲۹،۳۳۰،۳۴۰،۳۴۱

(۱۵۱) صادق علی،ڈاکٹر سیّد:اقبال کی شعری زبان ـــــ ایک مطالعہ،نئی دہلی:اے ون آفسیٹ پرنٹرز،طبع اول ۱۹۹۴ء،ص ۵۵

(۱۵۲) شکیل الرحمٰن:اقبال کی جمالیات میں علامتوں اور استعاروں کا عمل (مضمون) مشمولہ مقالات عالمی اقبال سیمینار،حیدرآباد:اقبال اکیڈمی ۱۹۸۶ء،ج ا،ص ۲۲۹،۲۳۰

(۱۵۳) عبید الرحمٰن ہاشمی،ڈاکٹر قاضی:اقبال کے استعاروں کا حرکی نظام (مضمون) مشمولہ اقبال ـــــ جامعہ کے مصنفین کی نظر میں (مرتبہ) گوپی چند نارنگ،نئی دہلی:مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،طبع اول ۱۹۷۹ء،ص ۲۵۷،۲۵۸

(۱۵۴) شمس الدین فقیر:حدائق البلاغۃ (ترجمہ) امام بخش صہبائی،ص ۵۱

(۱۵۵) محمد عبیداللہ الاسعدی:تسہیل البلاغۃ،لاہور:المکتبۃ الاشرفیہ،طبع دوم س ن،ص ۷۱

(۱۵۶) کزازی:بیان،ص ۹۹

(۱۵۷) جلال الدین ہمائی:فنونِ بلاغت و صناعات ادبی،ج ۲،ص ۲۵۰

(۱۵۸) نجم الغنی:بحر الفصاحت،ج ۲،ص ۸۶۰

(۱۵۹) سیروس شمیسا:بیان،ص ۱۶۱

(۱۶۰) کزازی:بیان،ص ۱۰۱

(۱۶۱) سیروس شمیسا:بیان،ص ۱۵۸

(۱۶۲) کزازی:بیان،ص ۱۰۳

(۱۶۳) سیروس شمیسا:بیان،ص ۱۵۸

(۱۶۴) کزازی:بیان،ص ۱۰۴

(۱۶۵) ایضاً،ص ۱۰۷

(۱۶۶) عبدالحسین سعیدیان: دانش نامۂ ادبیات، ص۱۲

(۱۶۷) ایضاً

(۱۶۸) کزازی: بیان، ص۱۰۷

(۱۶۹) سیروس شمیسا: بیان، ص۱۹۴

(۱۷۰) کزازی: بیان، ص۱۰۸

(۱۷۱) ایضاً، ص۱۱۱

(۱۷۲) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص۸۲۳

(۱۷۳) محمد قلندر علی خان: بہارِ بلاغت، حصار: ۱۹۲۴ء، ص۵۰

(۱۷۴) سجاد بیگ مرزا دہلوی: تسہیل البلاغت، ص۱۵۲

(۱۷۵) کزازی: بیان، ص۱۱۳

(۱۷۶) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص۸۲۷

(۱۷۷) ایضاً، ص۸۳۲

(۱۷۸) کزازی: بیان، ص۱۱۹

(۱۷۹) ایضاً

(۱۸۰) ایضاً، ص۱۲۳

(۱۸۱) سیروس شمیسا: بیان، ص۱۷۱

(۱۸۲) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص۸۵۱

(۱۸۳) زینبی، جلال الدین احمد جعفری: کنز البلاغت، ص۱۷۶

(۱۸۴) محمد قلندر علی خان: بہارِ بلاغت، ص۵۷

(۱۸۵) سیروس شمیسا: بیان، ص۱۷۱

(۱۸۶) دیکھیے: بیان از سیروس شمیسا (ص۱۷۸) اور بیان از کزازی (ص۱۲۷)

(۱۸۷) سیروس شمیسا: بیان، ص۱۷۵

(۱۸۸) میر صادقی: واژہ نامۂ ہنرِ شاعری، ص۷۰

(۱۸۹) سیروس شمیسا: بیان، ص۱۸۲

(۱۹۰) نجم الغنی:بحر الفصاحت، ج۲،ص۸۴۸

(۱۹۱) کزازی:بیان،ص۱۲۰

(۱۹۲) نجم الغنی:بحر الفصاحت ،ج۲،ص۸۴۸

(۱۹۳) عابدعلی عابد،سیّد:شعر اقبال،ص۳۳۰

(۱۹۴) سعداللہ کلیم،ڈاکٹر:اقبال کے مشبہ بہ و مستعار منہ،ص۱۹۔۲۰

(۱۹۵) ایضاً،ص۵۵،۵۶

(۱۹۶) ایضاً،ص۵۹تا۶۱

(۱۹۷) ایضاً،ص۶۱ تا ۶۳

(۱۹۸) ایضاً،ص۶۸،۶۹

(۱۹۹) ایضاً،ص۷۳تا۷۶

(۲۰۰) ایضاً،ص۱۰۱

(۲۰۱) عبیدالرحمٰن ہاشمی،قاضی:شعریاتِ اقبال،ص۲۳۴

(۲۰۲) تصدق حسین رضوی،مولوی سید:لغات کشوری،ص۴۹۵

(۲۰۳) محمد پادشاہ(مولف):فرہنگ آنند راج بکوشش محمد دبیرسیاقی،ج۶،ص۳۸۳۶

(۲۰۴) حسن انوشہ(مولف)فرہنگ نامۂ ادبی فارسی (دانشامۂ ادب فارسی ۲)،ص۱۲۲۴

(۲۰۵) غیاث الدین رامپوری(مولف):غیات اللغات بکوشش منصورثروت،ص۷۸۶

(۲۰۶) حسن عمید(مولف)فرہنگ عمید،تہران،کتاب فروشی محمد حسن علمی،(یک جلدی)۱۳۴۳،ص۹۳۹

(۲۰۷) مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی،سیّد(مولف):نسیم اللغات،ص۸۶۸

(۲۰۸) عبدالحق وابواللیث صدیقی(مولفین):اُردو لغت تاریخی اصول پر ،ج۱۷،ص۴۳۹

(۲۰۹) علی اکبردہخدا:لغت نامہ دھخدا،زیرنظرمحمد معین وسید جعفرشہیدی،تہران:دانش گاہ تہران،۱۳۵۲ھ۔ش،شمارۂ مسلسل۱۹۵،ص۴۱۹

(۲۱۰) قلندرعلی خان:بہارِ بلاغت،ص۵۹

(۲۱۱) شمس الدین فقیر:حدائق البلاغۃ ،ص۵۸

(۲۱۲) اصغرعلی روحی:دبیرِ عجم،ص۲۵۰

(۲۱۳) نجم الغنی رامپوری: بحر الفصاحت،ج۲،ص۸۶۵

(۲۱۴) سجاد بیگ مرزا دہلوی:تسہیل البلاغت،ص۱۵۹

(۲۱۵) ہمائی،جلال الدین:فنون بلاغت و صناعات ادبی،ج۲،ص۲۴۹،۲۵۰

(۲۱۶) میر صادقی:واژہ نامۂ هنر شاعری،ص۲۳۱،۲۳۲

(217) F. Steingass: *Persian- English Dictionary*, Page 1174.

(۲۱۸) دیکھئے سلیمان حیم:فرهنگ بزرگ (انگلیسی۔فارسی)،ص۱۱۷۱

(۲۱۹) کزازی،میر جلال الدین:بیان، ص۱۴۴

(۲۲۰) سیروس شمیسا،ڈاکٹر:بیان،ص۴۷

(۲۲۱) کزازی:بیان،ص۱۴۴

(۲۲۲) سیروس شمیسا:بیان،ص۴۶

(۲۲۳) ایضاً،ص۵۰

(۲۲۴) کزازی:بیان،ص۱۴۷

(۲۲۵) سیروس شمیسا:بیان،ص۴۹

(۲۲۶) کزازی:بیان،ص۱۴۶

(۲۲۷) ایضاً،ص۱۴۹

(۲۲۸) سیروس شمیسا:بیان،ص۵۱

(۲۲۹) کزازی:بیان،ص۱۴۹

(۲۳۰) سیروس شمیسا:بیان،ص۵۱

(۲۳۱) کزازی:بیان،ص۱۴۵

(۲۳۲) سیروس شمیسا:بیان،ص۴۸

(۲۳۳) کزازی:بیان،ص۱۴۵

(۲۳۴) سیروس شمیسا:بیان،ص۴۸

(۲۳۵) ایضاً،ص۵۰

(۲۳۶) کزازی:بیان،ص۱۴۸

(۲۳۷) سیروس شمیسا:بیان،ص۵۲

(۲۳۸) ایضاً، ص۵۱

(۲۳۹) کزازی: بیان، ص۱۵۰

(۲۴۰) سیروس شمیسا: بیان، ص۵۱

(۲۴۱) کزازی: بیان، ص۱۵۱

(۲۴۲) سیروس شمیسا: بیان، ص۴۹

(۲۴۳) کزازی: بیان، ص۱۴۷

(۲۴۴) ایضاً، ص۱۴۸

(۲۴۵) سیروس شمیسا: بیان، ص۴۹

(۲۴۶) کزازی: بیان، ص۱۵۲

(۲۴۷) سیّد احمد دہلوی (مولف): فرہنگِ آصفیہ، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، طبع سوم ۱۹۹۵ء، ج۲، ص۲۱۹

(۲۴۸) دیکھیے، بیان از ڈاکٹر سیروس شمیسا، ص۵۳

(۲۴۹) ایضاً

(۲۵۰) ایضاً، ص۵۶

(۲۵۱) ایضاً، ص۵۴

(۲۵۲) ایضاً، ص۵۵، ۵۶

(۲۵۳) ایضاً

(۲۵۴) ایضاً، ص۵۶

(۲۵۵) تصدق حسین رضوی، مولوی سیّد (مولف): لغات کشوری، ص۳۹۰

(۲۵۶) محمد معین، ڈاکٹر (مولف): فرهنگِ فارسي معين، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر ۱۳۵۴، ج۳، ص۳۰۸۳

(۲۵۷) ابوالقاسم پرتو (مولف): فرهنگ واژه یاب، ج۳، ص۱۸۴۰، ۱۸۴۱

(۲۵۸) عبدالحق و ابواللیث صدیقی (مولفین) اُردو لغت تاریخی اصول پر، ج۱۵، ص۲۱۴

(۲۵۹) علی اکبر دہخدا (مولف) لغت نامهٔ دهخدا، تہران: چاپ سیروس ۱۳۵۱ھ ش، شمارۂ مسلسل: ۱۸۰، شمارہ حرف 'ک' (بخش دوم)، ص۲۲۹

(۲۶۰) غیاث الدین رامپوری (مولف): غیاث اللغات بکوشش منصور ثروت، ص۷۲۰

نیز دیکھیے:

محمد دبیر سیاقی (مولف) فرهنگ آنند راج، ج۵، ص۴۴۷۸

(۲۶۱) حسن عمید (مولف): فرهنگِ عمید، ص۱۹۹۸

(۲۶۲) محمد بہشتی (مولف): فرهنگِ صبا، ص۸۵۲

(۲۶۳) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مولف): قومی انگریزی اُردو لغت، ص۸۸

(۲۶۴) محمد سجاد بیگ مرزا دہلوی: علمِ بیان، لاہور: دوآبہ پریس، س ن، ص۴۴

(۲۶۵) شمس الدین فقیر: حدائق البلاغة (ترجمہ) امام بخش صہبائی، ص۶۰

(۲۶۶) نجم الغنی رامپوری: بحر الفصاحت (طبع نو)، ج۲، ص۸۷۲، ۸۷۳

(۲۶۷) جلال الدین احمد جعفری زینبی: کنز البلاغت، ص۱۷۹

(۲۶۸) محمد قلندر علی خان: بھارِ بلاغت، ص۶۳

(۲۶۹) اصغر علی روحی، مولوی: دبیر عجم، ص۲۴۵، ۲۴۶

(۲۷۰) ہمائی، جلال الدین: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی، ج۲، ص۲۵۶

(۲۷۱) سیروس شمیسا: بیان، ص۲۶۵، ۲۶۶

(۲۷۲) میر صادقی: واژہ نامۂ هنر شاعری، ص۲۲۰

(۲۷۳) اصغر علی روحی: دبیرِ عجم، ص۲۴۸

(274) F. Steingass: *Persian- English Dictionary,* Page. 1052

(۲۷۵) سلیمان حییم: فرهنگِ بزرگ (انگلیسی ـ فارسی)، یک جلدی، ص۱۹۶۱

(۲۷۶) دیکھیے: سلیمان حییم اور اسٹین گاس کی محولا بالا لغات، صفحات بالترتیب: ۱۹۶۱، ۱۰۵۲

(277) J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory,* Page.47

(278) Chris Baldich: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* Page. 13

(۲۷۹) مولوی نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص۸۷۵

(۲۸۰) میر صادقی: واژہ نامۂ هنر شاعری، ص۲۲۰

(۲۸۱) ایضاً

(۲۸۲) منصور ثروت: فرهنگِ کنایات، تہران: موسسہ انتشاراتِ امیر کبیر، طبع اول ۱۳۶۴ء، ص۲۱۴

(۲۸۳) کزازی: بیان، ص۱۶۲

(۲۸۴) ایضاً،ص۱۶۳

(۲۸۵) ایضاً،ص۱۶۴

(۲۸۶) نجم الغنی:بحر الفصاحت،ج۲،ص۸۸۳

(۲۸۷) بحوالہ،بہار بلاغت،ازمحمد قلندر علی خان،ص۶۷

(۲۸۸) کزازی:بیان،ص۱۶۶

(۲۸۹) علی رضا نقوی،سیّد(مولف): فرہنگِ جامع (فارسی بہ انگلیسی واُردو)،ص۲۸۶

(۲۹۰) ایضاً،ص۵۰۱

(۲۹۱) میر صادقی:واژہ نامۂ ہنر شاعری، ص۱۱۷اور۲۸۱

(۲۹۲) علی رضا نقوی،سیّد(مولف):فرہنگِ جامع،ص۱۱۶

باب دوم:

علمِ بدیع کے محاسن اور شعرِ اقبالؔ

۲۔ علمِ بدیع کے محاسن اور شعرِ اقبال

فرد اپنے جذبات و احساسات کا موثر طور پر اظہار کرنے کا ازل ہی سے خواہاں رہا ہے۔ خصوصاً شعرا و ادبا معاشرے کا حساس ترین طبقہ ہونے کے ناتے ترسیل مطلب کی ہر ممکن کاوش کرتے ہیں اور ان کے ہاں مختلف پیرایوں میں اپنے داخلی واردات کے ابلاغ کی جانب توجہ ملتی ہے۔ ایک بلند معیار شاعر اپنے شعر میں لفظوں کے برمحل اور موزوں استعمال سے سامع کے دل میں اتر جانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ علوم شعری میں معانی، بیان اور بدیع کی تثلیث میں علم بدیع اس اعتبار سے منفرد ہے کہ اس کے تحت شاعر کلام کے ظاہری حسن پر توجہ مرکوز کرتا ہے اور شعر کی رونق و عذوبت بڑھا کر پڑھنے والے کے ذوق کی تسکین کا سامان کر دیتا ہے۔ البتہ شاعر کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ اپنے کلام کو بدیعی خوبیوں سے آراستہ کرنے سے قبل اسے علوم معانی و بیان کی کسوٹیوں پر پرکھ چکا ہو۔ ایک باکمال شاعر کی یہی خصوصیت ہے کہ وہ جہاں علم معانی کی وساطت سے اپنی شاعری کو مقتضائے حال کے مطابق کر کے اسے فصیح و بلیغ بناتا ہے اور علم بیان سے لفظ کے حقیقی اور مجازی معنوں کے باہمی ربط و انسلاک کا سراغ لگاتا اور کسی نہ کسی قرینے سے اس تعلق کا اظہار کر کے معنی کو متنوع اسالیب میں پیش کرنے کا ڈھنگ سیکھتا ہے، وہاں وہ علم بدیع کے وسیلے سے شعر کی صناعانہ بنیادیں بھی استوار کرتا نظر آتا ہے۔ یہاں ادائے مطلب سے کہیں زیادہ اس کی توجہ ظاہری حسن پر ہوتی ہے۔ اسی سبب سے اس علم کو زیادہ تر استادانہ کاریگری، مشاقی، لفظی شعبدہ بازی، مرصع کاری، جادوگری اور خیرہ سری سے بھی منسوب کیا جاتا ہے۔ تاہم بہ نظرِ غائر دیکھیں تو یہی شعری علم بلند تر اور فصیح شاعری کی لفظی اور معنوی خوبیوں سے آشنا کراتا ہے اور اسی کے توسل سے شاعر فنی کرشمہ کاریوں سے آگاہ ہو کر اپنے کلام کی آرائش و زیبائش کر پاتا ہے۔ سید عابد علی عابد اپنی کتاب البدیع میں علوم معانی و بیان کے تناظر و تقابل میں علم بدیع کی افادیت اور اس کے دائرۂ کار کی توضیح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> پہلے دو علوم میں تو خط امتیاز اس طرح کھنچا ہوا ہے اور ہر علم کے دائرہائے عمل ایسے جداگانہ اور منفرد ہیں کہ دونوں میں اشتباہ کی کوئی صورت ہی پیدا نہیں ہوتی۔۔۔ معانی کا تعلق اصلاً مفردات الفاظ سے ہے اور اس حیثیت سے ہے کہ لفظ مستعملہ کی سطحیں اور دلالتیں ایسی ہوں کہ معانی مطلوب یا معانی مقصود کا ابلاغ تام کر سکیں۔ نحوی اعتبار سے معانی کو فقرہ بندی میں، جملوں کی ساخت پرداخت میں اور بیانات کی منطقی ہم آہنگی میں بہت اہمیت حاصل ہے۔۔۔
>
> ۔۔۔ جب فن کار مفردات الفاظ کے وسیلے سے اپنا کام نہیں نکال سکتا تو وہ صرفی نحوی پابندیوں اور الفاظ کی تحقیقات سے گریز کر کے ایک

دوسری دنیا میں پھاندتا ہے۔ جہاں اسے اپنے خیالات کے اظہار کے لیے لفظ تو وہی ملتے ہیں جن سے وہ معانی میں دو چار ہوا تھا، لیکن ان کی اہمیت، نوعیت، علامتی معنویت اور کیفیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ وہ یوں کہ معانی میں فن کار کو صرف لفظوں کی دلالت، وضعی یا دلالت مطابقی یا دلالت لغوی سے سروکار تھا۔ اس کے ہر اشکال کا مدار لغت پر تھا لیکن بیان میں لغت حکم اور مدار اعتبار نہیں رہتی۔ ہم الفاظ اور ترکیبات کے ان معنوں سے بحث کرتے ہیں جن کا لغت سے کوئی تعلق نہیں۔۔۔ معانی میں مفردات کی دلالتوں اور معانی سے ان کی مطابقت سے یوں بحث ہوتی ہے کہ عقل حکم نہ ہو۔ بیان میں الفاظ کے معانی غیر لغوی، غیر وضعی یا غیر مطابقی سے یوں بحث ہوتی ہے کہ دلالت عقلی کی صورت قائم ہو۔ یہ مجاز کی بحث ہے۔ تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ، بیان کے مباحث ہیں۔۔۔

۔۔۔ بدیع کی صورت اگرچہ بظاہر معانی اور بیان سے بالکل جدا معلوم ہوتی ہے لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ اساتذہ قدیم نے جن کی بصیرت کی داد دیے بغیر انسان نہیں رہ سکتا، یہ کہا تھا کہ مضمون لاکھ عالی ہو، لفظ لاکھ خوبصورت ہوں، تشبیہات واستعارات لاکھ شگفتہ اور معنی خیز ہوں، جب تک شعر میں تزئین و آرائش کا عنصر پیدا نہیں ہوتا، شعر اچھا کہلانے کا تو کیا، شعر کہلانے کا بھی مستحق نہیں۔۔۔ شعر میں جو بات جان کلام ہے، وہ حسن تخلیق ہے اور کروچے کے نظریے کے مطابق جونہی شاعر نے ذہناً نظم مکمل کر لی، اظہار ہو لیا یعنی حسن اور روپ وجود میں آ گئے۔ معانی، بیان اور بدیع تو ان کوششوں سے عبارت ہیں کہ اظہار کو ابلاغ تک کس طرح پہنچایا جائے۔ علم بدیع اس سلسلے میں مدد دیتا ہے اور افکار مجردہ کے پہلے پیراہن میں ترمیم کرتا ہوا آخر قاری اور فنکار کا درمیانی فاصلہ پاٹ دیتا ہے تا کہ ان واردات اور تجربات کا اعادہ ہو سکے جن سے شاعر متکیف ہوا تھا۔ اگر یہ اعادہ کامیاب ہے تو معانی، بیان اور بدیع نے اپنا منصب ادا کر دیا ہے اور اگر شعر ناقص ہے یعنی جزواً سمجھ میں آتا ہے تو یہ ابلاغ کی کمزوری پر دلالت کرتا ہے۔(۱)

علم بدیع کے واضع فرزند متوکل عباسی، عبداللہ بن معتز تھے، جنھوں نے عربی زبان میں ۲۷۴ھ میں ایک کتاب تصنیف کی جس میں سولہ سترہ صنعتوں کا تعارف مع امثلہ کروایا گیا(۲) بعدازاں فارسی اور اردو میں ''علم بدیع'' متعدد علمائے فن کا مستقل موضوع رہا، اس طرح صنائع بدائع لفظی و معنوی کی تعداد بڑھتی چلی گئی(۳) ان محققین فن نے نہ صرف مختلف صنائع تازہ سے متعارف کرایا بلکہ بدیع کے لفظی اور اصطلاحی معنی یوں متعین کیے کہ اس علم کے دائرۂ کار اور ترجیحات کا تعین بھی بخوبی ہو گیا۔ لغوی اعتبار سے ''بدیع'' سے مراد نادر، نیا، عجیب اور انوکھا(۴)، نئی بات یا نیا بنانیوالا ہے، جس کا مادہ پہلے سے موجود نہ ہو(۵) انگریزی میں اسے "Rhetoric" کے مترادف بھی سمجھا گیا(۶) اور قومی انگریزی اردو لغت میں "Rhetoric" کے یہ وسیع تر معنی مراد لیے گئے ہیں:

علم بدیع و معانی؛ علم بیان؛ فن خطابت و فن تحریر؛ علم کی وہ شاخ جو نظم و نثر کی کسی بھی موثر تحریر/تقریر کے اصولوں اور ضابطوں سے بحث کرتی ہے، فن خطابت سیکھنے کا عمل؛ موثر خطابت/تحریر/ لفاظی؛ فصاحت و بلاغت، خاص طور پر مصنوعی لفاظی، گرج دار اور بھاری بھرکم الفاظ کا استعمال؛ مبالغہ آمیز تقریر و تحریر۔(۷)

لطف اللہ کریمی نے اپنی کتاب A Contrastive Analysis of English Persian Literary Terms میں ''بدیع''

اور Rhetoric" کی بنیادی تعاریف پیش کرکے ان کے مابین اشتراک وتفاوت کی نشاندہی بھی کی ہے۔ مثلاً وہ ان دونوں اصلاحات کی توضیح یوں کرتے ہیں:

بدیع: علم آرایش سخن است کہ دربردارندہ صنایع لفظی از قبیل جناس، سجع، ترصیع، ردالصدرالی (کذا) العجز، توشیح وغیرہ وهمچنین صنایع معنوی مانند التفات، استخدام، تجاهل العارف وغیرہ می باشد ووجود همین صنایع دراین علم است کہ موجب زیبائی وتاثیر بیشتر درنوشتار وبہ ویژہ درگفتاری شود۔(۸)

Rhetoric: It is the art or science of using language persuasion in oratory and in writing. It includes various types of figures of sound such as pun, Crossed rhyme etc, as well as figures of meaning such as apostrophe, rhetorical, rhetorical question, zeugma etc...(9)

جبکہ مماثلت اور فرق یہ بتاتے ہیں:

Similarities: 1. Both rhetoric and بدیع are the science of using language in such a way to influence the hearer or the reader effectively ,

2. Both of them apply figures of sound and meaning.

Difference: They do not use, sometimes, the same figure, that is, a term like توشیح and ملمع are attributed to بدیع in persian, while their equivalents in English which are acrostic and macaronic verse respectively, are attributed to prosody."(10)

علم بدیع کے سلسلے میں زبانِ فارسی کے معروف محققین کے ذیل کے اقتباسات اس فن کی غرض وغایت کی جانب موثر اشارات کرتے ہیں:

(بدیع) آں علمیست کی بحث می شود درآن وجوہیکہ موجب حسن کلام است بعد از بلاغت آں۔ پس اگر کلام خالی از بلاغت باشد آں وجوہ از درجۂ اعتبار ساقط واز زیور حسن عاطل است۔۔۔(۱۱)

اموری را کہ موجب زیبائی وآرایش سخن ادبی می شود محسنات وصنایع یا صنعتهای بدیع می گویند وآن را بہ دو قسم لفظی ومعنوی تقسیم می کنند۔۔۔

(۱) صنعت لفظی یا بدیع لفظی آن است کی زینت وزیبائی کلام وابستہ بہ الفاظ باشد، چنانکہ اگر الفاظ را با حفظ معنی تغییر بدهیم آن حسن زایل گردد۔

(۲) صنعت معنوی یا بدیع معنوی آن است کہ حسن وتزیینِ کلام مربوط بہ معنی باشد نہ بہ لفظ، چنانکہ اگر الفاظ را با حفظ معنی تغییر بدهیم باز آن حسن

باقی بماند۔(۱۲)

بہ معنی تازہ ونوظہور، سومین شاخہ از شاخہ ھای علوم بلاغت، فن بدیع است کہ در آن از آرایش ھای کلام فصیح و بلیغ بحث می شود۔ بہ عقیدۂ ادیبان قدیم، صنایع بدیعی می تواند عامل موثر تر شدن سخن و زیبای آن شود۔ ھمۂ آنچہ را کہ برای آرایش سخن بہ کاری رود صنایع بدیع می نامند۔ این صنایع را بہ دو دستہ لفظی و معنوی تقسیم کردہ اند۔۔۔(۱۳)

بدیع در لغت بمعنای تازہ، جدید ودر اصطلاح علمی، آراستن کلام منثور یا منظوم بصنایع لفظی یا معنوی است بنابراین پس از رعایت مقتضای حال وآراستن گفتار بہ فصاحت و بلاغت بیان وذکر پارہ ای از محسنات وصنایع لفظی و معنوی بدیعی بشیوائی ودل انگیزی کلام میافزاید۔(۱۴)

علم بدیع عبارت است از شناختن وجوہ محسنات کلام و بدایع وصنایع کہ در الفاظ ومعانی بکاری رود بہ طریق تحسین نہ بر سبیل وجوب۔۔۔(۱۵)

۔۔۔آں علمے است کہ بداں معرفت وجوہ تحسین کلام بعد از آنکہ مراتب اقتضاء حال و وضوح دلالت را ملحوظ داشتہ باشند حاصل آید۔ وآن وجوہ را در اصطلاح ایں فن بصناعات تعبیر کنند وآں بر دو گونہ است معنوی و لفظی۔۔۔(۱۶)

فن بدیع سے متعلق چند اہم اردو تصانیف **بحر الفصاحت** (از نجم الغنی رامپوری)، **تسہیل البلاغت** (سجاد مرزا بیگ)، **کنز البلاغت** (سید جلال الدین احمد جعفری زینبی)، **تسہیل البلاغة** (محمد عبید اللہ الاسعدی) اور **نگارستان** (منصف خاں سحاب) میں مندرج ذیل کے تحقیقی بیانات بھی لائق مطالعہ ہیں:

بدیع ایک علم یعنی ملکہ ہے جس سے چند امور ایسے معلوم ہو جاتے ہیں جو خوبی کلام کا باعث ہوتے ہیں مگر اول اس بات کی رعایت ضروری ہے کہ کلام مقتضائے حال کے مطابق ہو اور اس کی دلالت مقصود پر خوب واضح ہو کیونکہ ان دونوں خوبیوں کے بعد ہی کلام میں محسنات سے حسن و خوبی آسکتی ہے ورنہ بغیر ان امور کی رعایت کے علم بدیع پر عمل کرنا ایسا ہے جیسے بدشکل عورت کو عمدہ لباس اور زیور پہنا دینا، اس وجہ سے اس علم کا مرتبہ علم معانی وبیان کے بعد سمجھا گیا ہے بلکہ بعض تو یہ کہتے ہیں کہ یہ کوئی علم مستقل نہیں، انھیں کی ذیل میں ہے مگر یہ قول ان کا تحقیق کے خلاف ہے اس لیے کہ اس علم کے رتبے سے تاخر سے یہ لازم نہیں آتا کہ یہ مستقل ایک علم نہ ہو۔ اگر ایسا ہی سمجھا جائے تو بہت سے علوم ایسے نکلیں گے کہ اپنے مراتب کے تاخر کے لحاظ سے علیحدہ علیحدہ علم نہ رہیں گے۔۔۔(۱۷)

۔۔۔اس علم کو جس سے تحسین وتزیین کلام کے طریقے معلوم ہوتے ہیں، علم بدیع کہتے ہیں۔۔۔ان کی دو قسمیں ہیں، صنایع معنوی وصنایع لفظی۔۔۔معنوی تو وہ ہیں جن سے معانی میں خوبی اور حسن پیدا ہوتا ہے اور صنایع لفظی، لفظوں میں دلچسپی اور حسن پیدا کرتے ہیں۔۔۔(۱۸)

کلام کی ان خوبیوں کو جاننا جو الفاظ یا معانی میں پائی جاتی ہیں۔ یہ خوبیاں دو طرح کی ہوتی ہیں، معنوی۔ لفظی۔

ا۔ معنوی، وہ خوبیاں ہیں جو معنی میں پائی جائیں، گو معنی کی تبعیت سے لفظ بھی اچھے ہوں۔

۲۔لفظی، وہ خوبیاں جن سے الفاظ میں حسن پیدا ہو۔(۱۹)

علم بدیع وہ علم ہے جس کے ذریعے مقتضائے حال کے مطابق کلام میں حسن پیدا کرنے کے طریقے اور صورتیں معلوم ہوں۔۔۔ چونکہ ہر کلام میں دو چیزیں ہوتی ہیں، ایک لفظ، دوسرے معانی۔ الفاظ زبان سے ادا کیے جاتے ہیں اور قلم سے لکھے جاتے ہیں اور معانی الفاظ کو سن کر اور پڑھ کر سمجھے جاتے ہیں اور کلام کو فصیح و بلیغ بنانے کے لیے ہر پہلو کے لیے حسن کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس لیے تحسین کلام کے دو حصے ہیں: تحسین لفظی اور تحسین معنوی، اسی بنیاد پر محسنات کلام یعنی کلام میں حسن پیدا کرنے والے ذریعے جو کہ ''علم بدیع'' کے اصول و قواعد ہیں، ان کو دو اقسام میں بیان کیا جاتا ہے۔ ایک کو ''محسنات لفظیہ'' کے عنوان کے تحت اور دوسری کو ''محسنات معنویہ'' کے عنوان کے تحت۔(۲۰)

بدیع کے معنی ''اچھوتے'' اور ''نادر'' کے ہیں۔ اس کے ذریعے کلام میں اچھوتا پن پیدا کیا جاتا ہے۔ یہ کلام کی آرائش و زیبائش ہے۔ اس سے کلام کی خوبصورتی بڑھ جاتی ہے اور کلام مزین ہو جاتا ہے۔ اصطلاح میں بدیع اس علم کا نام ہے جس میں صنائع معنوی و لفظی بیان کی جاتی ہیں اور یہ صنائع تزئین کلام کا باعث بنتی ہیں۔۔۔ صنائع اصل میں صنعت کی جمع ہے۔ اس کے معنی ہنر، کاریگری اور مہارت کے ہیں۔ اگر لفظوں سے کلام کی آرائش و زیبائش کرنی ہو اور کلام کی شان و شوکت بڑھانی ہو تو اسے صنائع لفظی کہیں گے اور اگر معنوں میں خوبی پیدا کر کے کلام کی خوبصورتی اور تاثیر میں اضافہ کرنا ہو، تو اسے صنائع معنوی کہیں گے۔(۲۱)

مذکور بالا تعاریف کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ علم بدیع ایک نادر اور اچھوتا علم ہے جس کے ذریعے تخلیق کار پہلے سے معانی و بیان کی کسوٹیوں پر پرکھے گئے شعر پارے کو ظاہری حسن سے ہمکنار کرتا ہے۔ یہ علم بنیادی طور پر آرائش و زیبائش یا تزئین و تحسین کلام سے عبارت ہے اور اس کی دو اقسام تحسین لفظی اور تحسین معنوی کی صورت میں نمود کرتی ہیں جنھیں صنائع لفظی یا محسنات لفظیہ اور صنائع معنوی یا محسنات معنویہ سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ اسی علم کی وساطت سے خوبی کلام کے عناصر دریافت ہو پاتے ہیں اور شاعر اپنی کاریگری اور مہارت سے شعر کو معنی کا خزینہ بنا دیتا ہے۔ لفظی کاریگری کی بنا پر زیادہ تر محققین شعر نے اسے محسنات شعری سے تعبیر کیا ہے اور اسے محض مشاقی، تکلف و تصنع، صنعت گری، کرشمہ سازی اور بے مہار خیال انگیزی پر محمول کر کے انگریزی میں "Rhetoric" کے مماثل سمجھا ہے جو صرف اوصاف ظاہریہ سے بحث کرتا ہے۔ حالانکہ ذہانت و ندرت سے علم بدیع کو برتنے والا شاعر لفظی و معنوی صنعتوں کو اس روانی اور بے ساختگی سے پیوند کلام کرتا ہے کہ ''از دل خیزد و بر دل ریزد'' کے مصداق شعر نہایت توجہ طلب ہو جاتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ بدیعی اوصاف کو پنتے ہوئے شاعر کے پیش نظر تین امور کا ہونا ضروری ہے۔۔۔ اولاً تو اسے چاہیے کہ وہ اپنے داخلی جذبات و واردات کو معنی عطا کرنے کے لیے موزوں و برمحل الفاظ و تراکیب یا کلمات کا انتخاب کرے، ثانیاً: تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ کو ابلاغ میں معاون ٹھہرائے اور ثالثاً: صنائع بدائع کی نادرہ کاری سے تاثیر شعری کا حصول کر کے قاری کو اپنے ذہنی و جذباتی تجربے میں کلی طور پر شریک کر لے۔ اس لیے کہ علم بدیع ہی ''۔۔۔ وہ علم ہے جو ہیئت اور پیکر میں وہ حسن پیدا کرنے کے گر سکھاتا ہے جو فنون لطیفہ سے مخصوص ہوتا ہے اور معانی کے ابلاغ و

اظہار کے سلسلے میں ان اصولوں کی طرف اشارہ کرتا ہے، جن سے کام لے کر ادیب معنی اور لفظ میں مطابقت تام پیدا کر سکتے ہیں جس کے بغیر ادب وجود میں نہیں آتا۔ صنعتیں لفظی ہوں یا معنوی ان کا مقصد ہی یہ ہے کہ وہ لفظ و معنی میں مطابقتِ تام پیدا کرنے میں ممد و معاون ہوں اور اس فنی حسن و جمال کی تخلیق میں مدد دیں جو جان کلام ہے۔" (۲۲) شعر پارے میں درستی و سلامتی اور رسائی و معنویت کے عناصر کے ساتھ ساتھ رنگ آمیزی، روشن گری اور تعقید کے اجزا کا ہونا یوں بھی ضروری ہے تاکہ پڑھنے والا یا سننے والا شعر کی گتھی سلجھانے کے لیے تفکر و تامل سے کام لے کر اس سے بخوبی حظ اٹھا سکے۔ تاہم صنائع بدائع لفظی و معنوی کے معیارات کی تمام تر کامیابی اور زیبائی کا انحصار کلام کے فصیح و بلیغ ہونے یا معانی و بیان پر پورا اترنے اور لفظ و معنی میں مطابقت تام قائم ہونے پر ہے، وگرنہ اس کا اطلاق محض کاری گری و خیرہ سری ہے۔ بقول جلال الدین کزازی:

۔۔۔ اگر سخن خام و بی اندام، ست و نا تندرست، ناہموار و دلآ زار باشد، آرایہ ھای بدیعش نہ تنہا نمی آرایند، نازیبائی و نارسائیش راھر چہ بیش آشکار می دارند و می نمایند۔ تنہا آن سخن رامی توان بہ آرایہ ھا آراست کی پیش شیوا و رسا، شیرین و دلنشین، پختہ و سختہ، شرر آور و جان پرور باشد۔ اگر سوز و گداز، شور و شرر، تاب و آب، نیاز و رازی در سخن نہفتہ نباشد؛ بہ گفتہ ای دیگر، اگر سخن بہ ترفند ھای بیانی و شیوہ ھا و شگرد ھایی کہ در معانی کاویدہ و بررسی می شود آراستہ نشدہ باشد، ہرگز نمی توان آن را با آرایہ ھای بدیعی طراز ید و زیور بخشید۔ (۲۳)

اسی طرح سید عابد علی عابد کا کہنا ہے کہ:

(علم بدیع سے متعلق) اس تمام کاوش کا مقصد اگر یہ ہو کہ مطالب و معانی کی توضیح ہو اور الفاظ و معانی میں مطابقت تام پیدا ہو تو صنعتیں خوب صورت اور دل پذیر ہوں گی لیکن اگر فن کار محض آرائشِ کلام کے لیے صنعتوں کا انبار لگا دے گا تو پڑھنے والے کی توجہ مطالب کی طرف سے ہٹ جائے گی اور صرف صنائع کلام ملحوظ خاطر رہ جائیں گی۔ اس سے ممکن ہے پڑھنے والے کو کچھ تفریح حاصل ہو جائے لیکن اصل مطلب کہ توضیح مفہوم ہے، فوت ہو جائے گا۔ (۲۴)

علامہ اقبال نے علم بدیع کو بڑی مہارت سے برتا ہے۔ وہ صنائع بدائع کو شعر میں سمونے کے قطعاً مخالف نہ تھے اور اس رمز سے آگاہ تھے کہ اگر شعر پارے میں معانی و بیان کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ صناعانہ کاوشیں بھی کی جائیں تو غایت درجے کی تاثیر و معنویت کا حصول ہوتا ہے۔ جبھی تو وہ ابلاغ و اظہار مطالب کے لیے لفظی و معنوی صنائع بدائع کا ایسی چابکدستی سے استعمال کرتے ہیں کہ پڑھنے والا حیرت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اقبال کا کمال یہ ہے کہ ان کے ہاں کسی بھی مقام پر تکلف و تصنع یا بناوٹ کا شائبہ تک نہیں ہوتا بلکہ ہر جگہ یہی احساس ہوتا ہے کہ یہ محسنات اس نادر روزگار شاعر کے کلام میں ترسیل و تفہیم معنی کا ذریعہ بنے ہیں۔ یہ صناعانہ خصایص علامہ کی شاعری میں فکر و فن کی یکتائی، فصاحت و بلاغت، رعنائی بیان اور بلند آہنگی بھی پیدا کرتے ہیں۔ وہ اس امر سے آشنا ہیں کہ علم بدیع کے غلط استعمال سے فکر و فن میں بُعد پیدا ہو جاتا ہے اور شعر پارہ محض صنعت گری و لفاظی یا لفظی موشگافیوں کا نمونہ بن کر رہ جاتا ہے۔ اقبال، قدما کے مقابلے

میں اجتہادی و انقلابی انداز بھی اپناتے ہیں جس کے باعث کہیں بھی شعری محاسن مقصود بالذات نہیں، بلکہ روانی، بے ساختگی اور بے تکلفی سے ہمکنار ہیں۔ اقبال کا محسنات لفظی و معنوی کو شوکت الفاظ اور تزیین کلام کے لیے مستعار لینے کے بجاے طنطنہ وشکوہ اور بلند آہنگی کے لیے برتنا انھیں دیگر شعرا سے ممتاز بھی کر دیتا ہے۔ یہی وہ اوصاف ہیں جن کی بنا پر اقبال کے صنائع بدائع کسی طرح بھی ذوق سلیم پر گراں نہیں گزرتے بلکہ قاری ان کے وسیلے سے دلپذیر آہنگ، نغمگی و ترنم اور خیال افروزی سے اثر پذیر ہوتا چلا جاتا ہے۔

ویسے تو اقبال نے تمام صنائع بدائع لفظی و معنوی کو اچھوتے انداز میں پیوند شعر کیا ہے تاہم بعض صنعتیں ان کے ہاں کلیدی اہمیت رکھتی ہیں جن میں صنعت تجنیس، صنعت لف ونشر، صفت طباق یا تضاد، صنعت مراعاۃ النظیر، صنعت ایہام، ایہام تناسب، صنعت سوال و جواب، صنعت تکرار، حشو ملیح، صنعت حسن تعلیل، صنعت تلمیح اور صنعت تضمین بڑی خیال افروز صنعتیں ہیں۔ خصوصاً صنائع لفظی میں شامل تلمیح اور تضمین تو باضابطہ فن کا درجہ اختیار کر گئی ہیں جنھیں انھوں نے ظاہری ٹیپ ٹاپ یا صنعت گری سے بڑھ کر تاثیر شعری اور معنویت میں اضافے کے لیے استعمال کیا ہے۔ ایک سطح پر تو یہ دونوں صنعتیں ماضی و حال کے درمیان ہمکاری اور فکری وحدت کی حیرت انگیز مثال بن گئی ہیں۔ یہ انھی صنائع کا دوطرفہ احسان ہے کہ شعر اقبال میں مختلف ادبیات کے معروف اشعار و مصاریع اور ماضی قریب اور بعید کے تاریخی واقعات و حوادث نامانوسیت اور اجنبیت کے حصار سے نکل کر حالیہ واردات و کیفیات کی ترجمانی کرنے لگتے ہیں۔ آیندہ اوراق میں اقبال کی تلمیحات و تضمینات کا فنی مطالعہ کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے دیگر لفظی و معنوی صنائع بدائع کا جائزہ پیش کیا جاتا ہے تاکہ ان کی لفظی صنعت گری یا محسنات شعر کا مرتبہ متعین کیا جا سکے۔

فصلِ اوّل:

تلمیحات

تلمیح یا چشم زد (۲۵) جسے تملیح بھی کہا گیا (۲۶)، عربی مادے ''لَمْح'' سے مشتق ہے۔ لغوی سطح پر اس سے مُراد اشارہ کرنا یا دیکھنا (۲۷)، کسی چیز پر نگاہِ سبک ڈالنا (۲۸) کم نگاہی سے دیکھنا، سرسری یا ہلکی نگاہ (۲۹)، گوشۂ چشم سے کسی چیز کو تکنا یا اس پر نگاہ ڈالنا (۳۰)، آنکھ کے کنارے یا سرے سے اشارہ کرنا (۳۱)، کسی امر کا بالواسطہ، ناراست، ٹیڑھا اور مخفی تذکرہ، سرسری و اُچٹتی نگاہ، معمولی سی جھلک، پرتو، لشکارا یا جھپکی (۳۲)، استصواب رائے کرنا، سراغ رسانی کرنا، کھوج لگانا، آشکار کرنا یا کھولنا (۳۳)، ہے اور اس کا زیادہ تر تعلق نگاہ و نظر یا خیال وتصور سے بیان کیا جاتا ہے۔ (۳۴)

علمِ بدیع کی اصطلاح میں تلمیح اُس شاعرانہ حربے کو کہتے ہیں جس کے تحت کہنے والا یا لکھنے والا اپنے کلام یا تحریر میں کم سے کم الفاظ میں کسی قصّے، آیت، حدیث، شخصیت، یا مشہور واقعے کی طرف اشارہ کرے (۳۵)، کسی قصہ طلب واقعے سے مضمون پیدا کرے (۳۶)، کسی ایسی چیز کا ذکر کرے جو کتب مستعملہ میں مذکور ہو (۳۷) مشہور شعر یا ضرب المثل یا کسی مسئلے کو کلام میں لائے جیسے مقررین اہم واقعات کی طرف بسا اوقات جملوں اور لفظوں میں اشارہ کرتے ہیں (۳۸)، بعض علوم کی علمی وفنی اصطلاحات کو طرزِ بیان کا حصہ بنائے (۳۹)، مثلاً نجوم، ریاضی، موسیقی، طبیعی علوم وغیرہ کی اصطلاحیں اپنے کلام میں لائے (۴۰)، کسی تعبیر کی طرف اشارہ کرے یا فرہنگِ عامہ، عقاید و آداب ورسوم وعلومِ قدیم کا تذکرہ (۴۱) ایسے انداز میں کرے جس سے اُس کے کلام کی معنویت میں اضافہ ہو پائے۔ اُس ایک اشارے کی ادائی سے نہ صرف وہ شخص، چیز یا واقعہ وغیرہ یاد آ جائے اور بھرپور انداز سے کلام کی توضیح ہو بلکہ جب تک اُس مختصر اشارے کی وضاحت نہ ہو، کلامِ شاعر کی بخوبی تفہیم بھی نہ ہو سکے۔ گویا تلمیح کا مقصد ان مختلف قبیل کے اشارات سے تقویتِ معنی میں اضافہ کرنا اور قارئین سے اپنی شاعری کا اثبات کرانا ہے ـــــ ناقدینِ فن کے ذیل کے اقتباسات تلمیح جیسے موثر فنی حربے کے دایرۂ کار کا بخوبی ادراک کراتے ہیں:

(تلمیح) آن است کہ الفاظ اندک بر معانی بسیار دلالت کند و لمح جستن برق باشد و لمحہ یک نظر بود و چون شاعر چنان سازد کہ الفاظ اندک او بر معانی بسیار دلالت کند آن را تلمیح خوانند۔ واین صنعت بہ نزدیک بلغا پسندیدہ تر از اطناب است و معنی بلاغت آن است کہ آن چہ در ضمیر باشد بہ لفظی اندک بی آن کہ بہ تمام معنی آن اخلالی راہ یابد بیان کند و در آن چہ بہ بسط سخن احتیاج اُفتد از قدر حاجت در نگذ ارند و بہ حد ملال نرسانند......(۴۲)

یہ صنعت اس طرح ہے کہ شاعر اپنے کلام میں کسی مسئلہ مشہورہ یا کسی قصے یا مثل شائع یا اصطلاح نجوم وغیرہ کسی ایسی بات کی طرف اشارہ کرے جس کے بغیر معلوم ہوئے اور بے سمجھے اس کلام کا مطلب اچھی طرح سمجھ میں نہ آئے......(۴۳)

تلمیح آن است کہ شاعر یا نویسندہ در ضمن کلام خود، بہ داستان یا آیۃ یا حدیث یا ضرب المثلی معروف اشارہ ای کند بہ طوری کہ باندانستن تمام آنہا، فہم دقیق معنای شعر یا نوشتہ مشکل باشد۔ در این تعریف لفظ اشارہ بسیار مہم است زیرا اگر تمام آن آیۃ یا حدیث یا داستان ذکر شدہ باشد؛ از دایرۂ تلمیح خارج است......(۴۴)

چشمرد یا تلمیح آرایہ ای است درونی کہ سخنور بدان، بخت کوتاہ، از داستانی، دستانی (= مثل)، گفتہ ای، و ہر چہ از این گونہ سخن درمیان می آورد، و آن داستان، یا دستان، یا گفتہ را یکبارگی در ذہن سخن دوست بر می انگیزد۔ چشمرد آرایہ ای است کہ سخنور بہ یاری آن می تواند بافت معنایی سرودہ را نیک ژرفا و گرانمایگی ببخشد؛ و دریایی از اندیشہ ھا را در کوزہ ای تنگ از واژگان فرو ریزد......(۴۵)

Allusion, usually an implicit reference, perhaps to another work of literature or art, to person or an event. It is often a kind of appeal to a reader to share some experience with the writer. An allusion may enrich the work by association and give it depth. When using allusions a writer tends to assume an established literary tradition, a body of common knowledge with an audiance to 'pick up' the reference. The following kinds may be roughly distinguished:(a) a reference of events and people---(b) reference to facts about the author himself---(c) an imitative allusion---(46)

An implicit or explicit reference to a real or ficticious people, event or work of literature which is outside of the work to be rich---(47)

An indirect or passing reference to some event, person, place or artistic work, the nature and relevance of which is not explained by the writer but relies on the reader's familiarity with what is thus mentioned. The technique of allusion is an economical means of calling upon the history or the literary tradition that author and reader are assumed to share, although some poets---allude to areas of quite speciallized knowledge--- other kinds of allusion include the imitative, and the structural, in which one work reminds us of the structure of author. Topical allusion is especially important in satire--(48)

گویا شاعرانہ سطح پر صنائع معنوی میں شامل یہ صنعت ایک نہایت بلیغ محسنہ شعری ہے جس کے تحت شاعر اپنے کلام میں آیت، حدیث، حقیقی یا افسانوی فرد یا شخصیت، شے، مقام، مشہور واقعے یا قصے، ضرب المثل، مشہور شعر، علمی مسئلے یا علمی و فنی اصطلاح، ادب پارے، کسی مخصوص خطے کے آداب و رسوم، اساطیر یا اپنی ذاتی زندگی کے واقعات کی جانب بظاہر ایک چلتا ہُوا اشارہ کرتا ہے مگر بہ باطن یہ اس قدر قوی ہوتا ہے کہ اس مختصر اشارے کی گرہ کھلتے ہی ہر نوع کا تلمیحی حوالہ تازہ ہو جاتا ہے۔ یہاں غور طلب امر یہ ہے کہ ان تعاریف پر اُچٹتی نگاہ ڈالنے سے بعض دوسرے محسناتِ شعری بھی تلمیح کا حصہ بنتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں مثلاً اس ضمن میں کسی ضرب المثل اور آیت یا حدیث کے اشارے کو بھی تلمیح میں شامل سمجھا گیا ہے حالانکہ فنی کتب میں کسی ضرب المثل کا شعر میں لانا 'ارسال المثل' اور آیت یا حدیث کا کلام میں درآنا "اقتباس" کی ذیل میں آتا ہے تاہم بغور دیکھنے پر معلوم ہو جاتا ہے کہ بنیادی فرق اشارے اور توضیح کا ہے۔ "ارسال المثل" اور "اقتباس" کے تحت شعر میں کوئی ضرب المثل اور آیت یا حدیث کے ٹکڑے مکمل طور پر رقم کیے جاتے ہیں جبکہ تلمیح میں ان کو بدیہاً بیان کرنے کے بجائے، ان کی جانب محض اشارہ کر دیا جاتا ہے۔ اسی طرح فنی اعتبار سے تلمیح اور اصطلاح میں بھی تفاوت ہے مگر وسعتِ معنوی کے پیشِ نظر اس کا صرف اشارۂ تذکرہ، اسے تلمیح کے دایرے میں لے آتا ہے۔ یہاں تلمیح اور اشارے کے فرق کی تصریح و تفہیم بھی ضروری ہے۔ عموماً اشارے کو تلمیح کے مماثل قیاس کیا جاتا ہے۔ غالباً وجہ یہ ہے کہ دونوں میں بظاہر معنوی یکسانیت ہے۔ لفظاً اشارہ آنکھ، ابرو، انگلی، لب، مژہ یا غمزے سے کوئی چیز دکھانا، کہنا یا سمجھانا (۴۹) نشان، نشانہ یا حوالہ دینا (۵۰)، رمز (۵۱)، ایما (۵۲) اور کنائے (۵۳) کے معنوں میں مراد لیا جاتا ہے جبکہ معناً یہ وہ صفت سمجھی جاتی ہے جس کے تحت کہنے والا یا لکھنے والا کم سے کم الفاظ میں وسیع معنی پیش کرتا ہے اور اپنے کلام کے کسی حصے کو مکمل بیان کرنے کے بجائے جُملے کو نا تمام چھوڑ دیتا ہے تاکہ پڑھنے والا خود اس کا اتمام کرے (۵۴) یعنہٖ تلمیح میں بات ادھوری ہوتی ہے اور کسی امر پر سرسری یا اُچٹتی نگاہ ڈالی جاتی ہے، جسے لغات میں گوشۂ چشم سے دیکھنا قرار دیا گیا ہے۔ یوں بظاہر ان دونوں میں کوئی تفاوت نہیں تاہم بغور دیکھنے پر ان کے مابین فرق کو سمجھا جا سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اشارہ تلمیح کا ایک جزو ہونے کی حیثیت سے اس میں استمدادی کردار ادا کرتا ہے اور یہ شعری خوبی اس کی مدد سے اپنے تمام تر تلازمات و تناسبات کو قاری تک پہنچاتی ہے۔ اشارے کے پاس فی نفسہٖ مواد یا موضوعات نہیں ہوتے بلکہ وہ صرف نشاندہی کرتا ہے جبکہ تلمیح اسے بجھاتی ہے کہ کس امر کی ترسیل کرنا ہے۔ یہ محض وسیلہ تو ہے مگر ایسا مؤثر کہ اس کے بغیر تلمیح مکمل نہیں ہو پاتی اور اسی سبب سے یہ تلمیح کی تعریف میں بھی شامل ہے۔ زیادہ صراحت سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اشارہ یک سطحی یا یک رُخی ہوتا ہے اور اس میں نہ تو لفظی مناسبات، تلازمات اور لفظی رعایات کا اہتمام ہوتا ہے اور نہ ہی اس کے مختلف اجزا میں ارتباط ہوتا ہے۔ ایک اعتبار سے یہ تلمیح کی ابتدائی سطح یا مطلوب منزل کے لیے پہلا زینہ ہے، اس کے مقابلے میں تلمیح ہمہ جہتی کی صفت رکھتی ہے، تلازمات سے بھرپور ہوتی ہے اور اپنے مختلف اجزا میں ارتباط کے سبب، بلاغت کا وصف رکھتی ہے۔ تاہم مختلف اشاروں اور تلمیحوں کے تال میل ہی سے کوئی شاعر اپنا تلمیحاتی نظام وضع کرتا ہے اور "مرکزی تلمیحات" (Central Allusions) کی تشکیل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے جن سے اُس کے مطالعے، مشاہدے، نفسیاتی تحریکات، شعری و نظری ترجیحات اور دایرۂ کار کا بخوبی ادراک ہو پاتا ہے۔

تلمیح کے اس موضوعاتی دایرے متنوع جہتوں کو پیش نظر رکھنے سے یہ ایک صنعتِ شعری سے کہیں زیادہ باضابطہ فن محسوس ہوتی ہے جو کسی بھی شاعر کے کلام کو بلاغت و عمق سے ہمکنار کرتا ہے۔ شاعر اپنے تلمیحی اشعار میں ان حقائق سے متعارف کراتا ہے جو اُس سے پیشتر کی ادبی و تہذیبی روایت کا سرمایۂ خاص رہے ہیں۔ اس اعتبار سے ادبی سطح پر تلمیح، تضمین کے مانند ایک فن پارے کے ذریعے دوسرے زمانے سے اتصال کا وصف رکھتی ہے۔ پُر تلمیح شاعر کے ہاں یہ تاریخی بازگشت اس قرینے کے ساتھ منعکس ہوتی ہے کہ نہ صرف لکھنے والے کی بھرپور تشفی ہوتی ہے بلکہ پڑھنے والا بھی اس سے حظ اُٹھائے بغیر نہیں رہ سکتا۔ یہ وہ کلیدی خصوصیت ہے جس کی وضاحت کیے بغیر شاعر کے مطلب کی توضیح و توجیہہ ممکن نہیں۔ بلاغتِ معنی اس کا بنیادی رنگ ہے۔ چنانچہ اس شعری حربے سے وہی شاعر خوش سلیقگی سے بہرہ مند ہوتا ہے جو فکر انگیزی کی صفت سے متصف ہو۔ یہی وجہ ہے کہ اندیشہ انگیز اور اعلیٰ فکر سے مملو شعرا کے ہاں تلمیح کی جلوہ گری دیدنی ہوا کرتی ہے۔ اس محسنۂ شعری سے شاعر کے داخلی رجحانات، پسند و ناپسند اور ذہنی اُپج کے اسرار کھلتے ہیں۔ شاعر کے مطالعے کے منابع و مآخذ کا سراغ ملتا ہے اور اس کے شعری مطالعات کی مختلف سمتوں کا ادراک ہوتا ہے۔ تخلیق کار کے شخصی ابعاد کھولنے کے ساتھ ساتھ اشعارِ ملمع سے تاریخِ اقوام و جہان آئینۂ ایام پر روشن ہو جاتی ہے اور یہ جان کر خوش گوار حیرت ہوتی ہے کہ مختلف اساطیری رجال اور واقعات مختلف تہذیبوں اور مذاہب میں جداگانہ رنگ ڈھنگ سے سامنے آئے ہیں۔ چونکہ ہر دور کے شعرا کی تلمیحات شعراے ماقبل کے تلمیحی سرمایے سے مقایسہ و موازنہ کرتی رہتی ہیں لہٰذا پرانی اور نئی روایتوں کی آمیزش سے جداگانہ طرزِ احساس کی تشکیل ہوتی ہے۔ فنی لحاظ سے تلمیح میں شاعر کی مخصوص لفظیات، تشبیہاتی و استعاراتی نظام، رعایاتِ لفظی، مراعاۃ النظیر اور مناسبات و تلازمات اہم کردار ادا کرتے ہیں اور انھی کی وساطت سے وہ ارتباط کو قائم رکھتے ہوئے شعر میں واضح اور غیر واضح یا معروف اور غیر معروف اشارے وضع کرتا ہے۔ بعد ازاں انھی لوازماتِ شعری پر اُستوار معروف اجزا کی مدد سے قاری مخفی گوشوں کی دریافت کرتا ہے اور اس تلمیح کے تمام تر ممکنات سے آگاہ ہوتا ہے۔ ہر دور میں چونکہ لفظوں کے نئے معنی سامنے آتے ہیں لہٰذا تلمیح توسیعِ معنی کا فریضہ بھی انجام دیتی ہے۔ وقت کی اُکھاڑ پچھاڑ یا کثرتِ استعمال سے جب یہ مبتذل ہو جاتی ہے، جدت پسند شعرا اسے نئے معادلات و ترادفات سے نوازتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور میں تلمیح میں تصرف و تبدیلی کو جائز گردانا گیا ہے۔ خاص طور پر ایک باکمال تلمیح نگار کے تصرفات و اختراعات اس شعری خوبی سے استفادے کی نئی راہیں سُجھاتے ہیں جس سے زبان کا لفظیاتی و تلازماتی سانچہ وسعت پکڑتا ہے۔

یاد رہے کہ موفق و موثر تلمیح کسی بھی شاعر سے بعض صلاحیتوں کا اقتضا ضرور کرتی ہے۔ شاعر کو اس شعری حربے سے نباہ کرنے کے لیے یک رُخی یا یک سطحی مطالعے کے بجاے وسیع و عمیق مطالعہ درکار ہے۔ اس ضمن میں اسے محض اپنی تخیلاتی دنیا کا اسیر نہیں ہونا چاہیے اور نہ ہی تقلیداً کسی تلمیح پر طبع آزمائی کا شغل اپنانا اسے زیب دیتا ہے بلکہ پیش کردہ تلمیح کے تمام تر شعری اجزا یا تلازمات اس پر روشن ہونے چاہیں۔ خصوصاً قرآن، حدیث، تفسیر، تاریخ، جغرافیے اور سیاسی و معاشرتی حالات سے باخبری ضروری ہے۔ تلمیح میں متفرق لوازمات کو سموتے ہوئے شاعر کو یہ ادراک ہونا چاہیے کہ کون سا اشارہ قاری کے ذہن میں ہلچل پیدا کر کے موضوع کی تصریح عمدگی سے کر سکے گا تاکہ

اس ایک اشارے کے صریحاً بیان کرنے سے تلمیح کی گرہیں پڑھنے والے پر کھلتی چلی جائیں۔ اُسے چاہیے کہ تلمیح میں تازگی اور نئے پن کے لیے جزئیات کا اضافہ یا ان میں ترمیم کرتا رہے کہ انھی تصرفاتِ نو سے شعری قالب نکھرتا ہے اور ان ہی سے شاعر کے ہاں روایت کی پیش کش کے ساتھ انفرادی جوہر کی شمولیت کا احساس ہوتا ہے۔ ایک باشعور تلمیح نگار جانتا ہے کہ کس طرح ایک عام بات کو خاص اور خاص بات کو عام بنایا جا سکتا ہے۔ وہ محض لفظوں کی جاگیر لٹانے کے بجائے لفظ کو خیال سے نئے رنگ ڈھنگ سے مربوط کرنے کا گر جانتا ہے اور یہی معنی آفرینی اس کا خاصہ ہے۔ خلاقی ایسے شاعر کا امتیازِ خاص ہے اور وہ اپنے نقطۂ نظر کی مناسبت سے تلمیحی اجزا میں ردّ و بدل کرتا رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تلمیحی عناصر اس کے وضع کردہ شعری منظر نامے کے ساتھ عمدگی سے تطابق بھی کر لیتے ہیں۔ ایسا شاعر تلمیح کے تمام تر لفظی شکوہ کو ماننے کے باوصف ترسیلِ معنی میں بھرپور کشش محسوس کرتا ہے اور اسی کی خاطر اجزائے تلمیح میں اضافہ و تصرف کرتا ہے۔ عمدہ تلمیح نگار اس خوبی کو برتتے ہوئے اشتباہ کو ناگوارِ خاطر جانتا ہے اور مشکوک موارد سے حتی الامکان اجتناب کرتا ہے۔ بالخصوص اسلامی و قرآنی تلمیحات کو پیش کرتے ہوئے احتیاط کو مقدم رکھتا ہے۔ بعض اوقات تلمیح نگار کی مذہبی و نظریاتی وابستگی اسے جانبدارانہ انداز اپنانے پر اُکساتی ہے، ایسے موقعوں پر حقیقی کامیابی کے حصول کے لیے غیر جانبدارانہ طریقے سے قلم آزمائی ضروری ہے۔ اس لیے کہ ایسے نازک مرحلوں پر ہی نااہل شاعر روایات کی سچی اور کھری عمارات کو مسمار کر ڈالتے ہیں۔ بعینہٖ جزئیاتِ تازہ سے شعر کو جدّت عطا کرتے ہوئے بھی شاعر کے اضافات جاندار اور مبنی بر حقیقت ہونے چاہییں تاکہ وہ گھسے پٹے انداز میں صرف تتبع کرنے کے بجائے تلمیحاتی شعری سرمائے میں گوناگوں اضافہ کر سکے۔

یہ درست ہے کہ تلمیح شاعر اور قاری کے مابین مشترک تاریخی و ثقافتی ورثے، ماضی کی قابلِ قدر روایات یا اجتماعی شعوری سرمائے کی حیثیت رکھتی ہے لیکن اس سے بڑھ کر اس کی ایک دوسری سطح بھی ہے، جو زیادہ تر جدید شعرا کے ہاں ملتی ہے جس کے تحت ان کے ذاتی مشاہدے اور تجربے پر مبنی حوادث و واقعات اور معاصر شخصیات بھی تلمیح کا حصہ بن جاتی ہیں۔ یوں ان کا وضع کردہ تلمیحاتی نظام، فکریات کے نئے دریچے وا کرتا ہے۔ شعرائے جدید کے ہاں ماقبل کے اندازِ تلمیح کی تقلید میں محض آیات و احادیث، تلمیحاتِ عاشقانہ یا حوادثِ تاریخی کو مراعاۃ النظیری انداز میں موزوں کرنے کے بجائے جدید رجحانات کو پیوندِ کلام کرنے کی سعی ملتی ہے۔ جدید شاعری کا مطالعہ اس امر کی تصدیق کرتا ہے کہ اب تلمیح نگار شاعر کی زیادہ توجہ اپنی ذاتی یا شخصی زندگی سے منسلک وقایع و اشخاص، عصری مسائل، مسائلِ علمیہ یا اپنی قوم کی اجتماعی و سیاسی زندگی کے واقعات و اشارات کو کھپانے کی طرف ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ مختلف ادبیات کے تذکرے، جغرافیائی حوالے اور مذہبی معتقدات یا کسی دور کے خاص اشارات سے بھی گیسوئے تلمیح کو سنوارنے کی کوششیں مؤثر طور پر ملتی ہیں۔ یوں صنعتِ تلمیح ایک مربوط و منظم فن کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے جس کی دو سطحیں ہیں۔ ایک سطح ماضی سے جبکہ دوسری حال سے منسلک ہے اور صرف باکمال شعری ملکہ سے متصف شاعر ہی ان دونوں کے تال میل سے صفحۂ قرطاس پر مستقبل کے لیے زندہ اور مستحکم شعری نقوش ثبت کرنے پر قادر ہو سکتا ہے۔

علامہ اقبال کے کلام میں تلمیح کے اس مربوط، منظم اور کثیر الجہتی نظامِ فن کا جائزہ لیں تو ہمیں اس کی متنوع حیثیات دکھائی دیتی

ہیں۔ اقبال اس شاعرانہ حربے کے تحت اپنی شاعری میں کم سے کم الفاظ میں ماضی وحال کی کسی فرضی یا حقیقی شخصیت، واقعے، قصے یا اسطورہ، آیت یا حدیث، ضرب المثل، مشہور شعر یا ادب پارے، علمی وفنی مسئلے یا اصطلاح، علم قدیم وجدید، علمی، سیاسی یا سماجی تحریک یا اپنی ذاتی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی تصویر کشی ایسی جامعیت سے کرتے ہیں کہ ان کا کلام صوری ومعنوی حُسن سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ علامہ کے ہاں کلاسیکی وجدید دونوطرح کی تلمیحات موجود ہیں۔ وہ کلاسیکی تلمیحات کے زیر اثر روایتی تلمیحوں کو جدتِ معنوی عطا کرتے ہیں اور جدید تلمیحات کے تحت اپنی ذات، خانوادے، معاصر شخصیات، اعزّہ واحبا کا تذکرہ اور مسائلِ جدیدہ کو پیرا ہن شعری میں سمیٹتے ہیں۔ بلاغت، ان کے اس نظامِ تلمیح کا وصفِ خاص ہے اور اسی کے سبب ان کی تلمیحوں میں بیک وقت تاریخ کی بازگشت بھی سُنائی دیتی ہے اور حالیہ واقعات وحوادث کے نقوش بھی بخوبی اُجاگر ہو پاتے ہیں۔ مزید برآں اقبال کے وضع کردہ لفظی ومعنوی اضافات وتصرفات اور ان کے ہاں بعض مرکزی تلمیحات (Central Allusions) کی موجودگی ان کے تلمیحاتی ذخیرے کو انفرادی شان عطا کرتی ہے۔ اسی لیے ناقدین نے اقبال کے اشارات وتلمیحات کو وسعتِ علمی، عمدہ مشاہدے اور فنی چابکدستی کے طور پر پیش کیا ہے اور مختلف کتب ومضامین میں اس حوالے سے طویل و مختصر طور پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے (۵۵) مثلاً چند آرا دیکھیے:

ان کے اشعار میں کلام مجید، احادیثِ نبویؐ، اسلامی فلسفہ وحکمت کے جواہر ریزے، متکلمین اور حکما کے شہ پارے، صوفیہ اور ائمہ کے بلند خیالات، اہلِ عرفان اور اربابِ کشف کے مقامات واحوال کی طرف جابجا اشارے ہیں۔ گزشتہ تیرہ سو سال میں اسلام کی آغوش میں پلنے والی مذہبی، علمی، سیاسی اور ذہنی تحریکوں کی تاریخ، اقوامِ عالم کے قدیم وجدید ہیجانات، ملل ومذاہب جدیدہ کا ارتقا، خلافت، سلطنت اور ملوکیت کا عروج وزوال، مغرب اور حکمائے مغرب کے نظریے اور تصورات، غرض ان کی تہذیب وتمدن کے تمام اہم پہلوؤں پر فلسفیانہ تبصرے، کلامِ اقبال میں ملخصاً وتلمیحاً موجود ہیں، جن سے واقفیت کلامِ اقبال کے حقیقی مقصود تک پہنچنے کے لیے ضروری ہے...... (۵۶)

اقبال نے تلمیحات کے نئے نئے پہلو نمایاں کیے ہیں۔ اس طرح ان کے پس منظر میں جو داستانی عناصر ہیں، بدلے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور ان کو بالکل جدید اور نئے ماحول میں لا کر رکھ دیا ہے جس سے ان کے تلمیحی تصورات میں بنیادی تبدیلی آ گئی ہے...... یہاں کوہکن، پرویزی، برہمن، کلیمی، عصا، فرعون، یدِ بیضا نئی نئی معنویت لیے ہوئے ہیں اور اب وہ بالکل عہدِ حاضر کے کردار ہیں جن سے ان کی کہنگی ازسرِنو تازہ ہو گئی ہے اور وہ مؤثر شعری حربے بن گئے ہیں۔ (۵۷)

اقبال نے مغربی رمزیت کی طرح قدیم ادبی روایات کو یکسر ترک کر کے اپنے کلام کو چیستاں نہیں بنایا بلکہ فارسی اور اردو غزل میں جو ایک خاص قسم کی رمز نگاری تھی، اسے تلمیحی اشاروں سے وسعت دی اور متنوع بنایا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی پیامی اور معلمانہ شاعری میں بھی خشکی اور بے لطفی کا احساس نہیں ہوتا بلکہ اس سے اقبال کے کلام میں جو ادبی خوبیاں ظہور پذیر ہوئی ہیں، وہ عہدِ حاضر کے دوسرے شعرا کے حصے میں بہت کم آئی ہیں۔ کلامِ اقبال میں بعض اہم تلمیحات، اصطلاحاتِ علمی، بعض مشہور وقدیم کتب کے حوالہ جات، بعض تاریخی شخصیات کا ذکر اور ممالک کی

طرف اشارات کثرت سے ملتے ہیں اور تمام موضوعات اپنی اہمیت کے اعتبار سے ایسے ہیں کہ کلام اقبال کو سمجھنے کے لیے پہلے ان سے کماحقہ، واقفیت اشد ضروری ہے اور ان سے واقفیت کے بغیر کلام اقبال سے نہ تو بھرپور استفادہ کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی اقبال کی شاعری کی شعریت اور معنویت سے پوری طرح لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے......(۵۸)

تلمیحاتِ شعرِ اقبال کی متذکرہ گوناگونی کے پیشِ نظر علامہ کے وضع کردہ اس منظم و مربوط نظامِ تلمیح کو درج ذیل جہتوں میں تقسیم کر کے اس کا بالاستیعاب مطالعہ کیا جاسکتا ہے:۔

(۱) تلمیحاتِ قرآن (۲) تلمیحاتِ حدیث (۳) مذہبی و صوفیانہ تلمیحات (۴) تاریخی تلمیحات
(۵) علمی و حکمی یا فلسفیانہ تلمیحات (۶) ادبی و فنی تلمیحات (۷) عصری تلمیحات (۸) مقاماتی و جغرافیائی تلمیحات

(۱) تلمیحاتِ قرآن:

علامہ اقبال کو قرآن پاک سے جو قلبی و روحانی لگاؤ تھا، اس میں کلام نہیں۔ وہ ساری زندگی اس کتابِ مبین کو سرمایۂ جان قرار دیتے رہے اور خدا کے ودیعت کردہ ملکۂ خاص یعنی اپنی شاعری میں اسی کی صداقتوں کا اظہار کرتے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں قرآنِ لایزال کے معانی و مطالب فطری بے ساختگی کے ساتھ قالبِ شعری میں ڈھلے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ اُمتِ مسلمہ کی فلاح و بقا کے لیے قرآنی موضوعات کو شعر میں سمونے کا یہ عمل شعوری بھی ہے اور غیر شعوری بھی۔ شعوری یوں کہ اقبال دانستا کوشش کرتے ہیں کہ ان کے کلام میں قرآن سے ہٹ کر کوئی بات نہ آئے اور غیر شعوری اس طرح کہ قرآنِ پاک کی تلاوت کرنا چونکہ تمام عمر، ان کے ''آدابِ سحرخیزی'' میں شامل رہا، لہٰذا قرآن کا ایک ایک حرف ان کے دل میں اُترتا گیا اور اس قلبِ جلیل سے قرآنی موضوعات ہی کا اظہار ہونے لگا۔ مثنوی مولانا روم کے مطالعے سے اقبال کے دل میں ان خیالات و افکار نے تقویت پکڑی کہ مسلمان کے لیے قرآن ہی برگ و ساز ہے اور دُنیا و آخرت کے تمام ترفیوض و ثمرات اسی کے وسیلے سے ملتے ہیں۔ یہ کتاب مومن کے لیے ایک واضح آئین رکھتی ہے، جس پر عمل کرنے سے جہانِ نو کی تعبیریں ملتی ہیں اور انسانی باطن میں اعمالِ صالح کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ خصوصاً قومی انحطاط کے باعث اقبال، اسی نورِ ہدایت سے فیض حاصل کرنے اور قلب و نظر کو جلا بخشنے کے قائل تھے۔ چنانچہ ان کی یہی آرزو تھی کہ ان کا کلام مطالبِ قرآنی کا گنجینہ بن جائے تاکہ مسلمانوں کے قلب و جاں میں حرارتِ عمل اور اہتزازِ باطنی پیدا ہوسکے۔ یہی وجہ ہے کہ کلام اقبال افکار کی سطح پر قرآنی اثرات سے سرتاسر بھرا پڑا ہے۔

قرآن حکیم سے محبت و موانست علامہ کو ورثے میں ملی تھی۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شیخ نور محمد کے دل گداختہ نے اقبال کے دل میں موجود جذباتِ عشق کو مہمیز لگائی اور یہی سوز تا دمِ مرگ ان کے اشک پیازی کرتا رہا۔ اپنے والد کی نصیحت (۵۹) کے مطابق وہ قرآن کا مطالعہ اس طرح کرتے جیسے وہ ان کے قلب پر نازل ہو رہا ہو (ترے ضمیر پہ جب تک نہ ہو نزولِ کتاب + گرہ کشا ہے نہ رازی نہ صاحبِ کشاف) اقبال زندگی میں مختلف مراحل اور حالات سے گزرے اور ان کی مناسبت سے ان کے خیالات میں تبدیلیاں بھی آئیں مگر قرآن

کے حوالے سے ان کے موقفات ذرہ برابر بھی نہ بدلے، بلکہ بتدریج اس کتابِ حکمت سے ان کا شغف بڑھتا چلا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف مدارجِ زیست میں وہ اس قبیل کے خیالات کا اظہار کرتے رہے کہ:

واعظِ قرآن بننے کی اہلیت تو مجھ میں نہیں ہے، ہاں اس کے مطالعے سے اپنا اطمینانِ خاطر روز بروز ترقی کرتا جاتا ہے......(۶۰)

یہ اللہ تعالیٰ کا خاص فضل وکرم ہے کہ اس نے قرآن شریف کا یہ مخفی علم مجھ کو عطا کیا ہے۔ میں نے پندرہ سال تک قرآن پڑھا ہے اور بعض آیات اور سُورتوں پر مہینوں بلکہ برسوں غور کیا ہے......(۶۱)

مغرب والے مترجم نے دیباچے میں لکھا ہے کہ یہ کتاب (اسرارِ خودی) ایک زبردست آواز ہے جو مسلمانوں کو محمدؐ اور قرآن کی طرف بُلاتی ہے اور اس آواز میں صداقت کی آگ ایسی ہے کہ ہم اس کی تعریف کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔(۶۲)

قرآن الٰہیات کی کتاب نہیں بلکہ اس میں انسان کی معاش ومعاد کے متعلق جو کچھ کہا گیا ہے، پوری قطعیت سے کہا گیا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان کا تعلق الٰہیات کے ہی مسائل سے ہے۔ عہدِ جدید کا ایک مسلمان اہلِ علم جب ان مسائل کو مذہبی تجربات اور افکار کی روشنی میں بیان کرتا ہے، جن کا مبدا اور سرچشمہ قرآن مجید ہے تو اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ جدید افکار کو قدیم لباس میں پیش کیا جارہا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ پُرانے حقائق کو جدید افکار کی روشنی میں بیان کیا گیا ہے۔(۶۳)

قرآن سے اس قلبی لگاؤ کے پیشِ نظر کلامِ اقبال میں موضوعات ومضامین کے اعتبار سے قرآنی مطالب کی پیشکش نہایت عمدگی سے ہوئی ہے اور ان کے کلام کا زیادہ تر حصہ اسی کتابِ کریم کے مطالب کی تعبیر وتشریح کرتا ہے(۶۴) معنوی اشاروں سے ہٹ کر خالصتاً صنعتِ تلمیح کے نقطۂ نظر سے شعرِ اقبال کا مطالعہ کریں تو سخت تعجب ہوتا ہے کہ اقبال کے تمام شعری مجموعوں میں قرآنی اشاروں اور تلمیحات سے تقویتِ معنی کا فریضہ مؤثر طور پر انجام دیا گیا ہے(۶۵) جو یقیناً اقبال کو اپنے متقدمین ومعاصرین سے ممتاز ومیّز کردیتا ہے۔ شعرِ اقبال میں تلمیحاتِ قرآنی کے بنیادی طور پر دو دایرے ہیں۔ پہلا دایرہ وہ ہے جس میں قرآنی اشخاص ووقایع کا تذکرہ سمٹ آیا ہے۔ ان تلمیحی اشخاص میں انبیا، فرشتے اور مقرب ہستیاں شامل ہیں۔ یہ دایرہ بہت پھیلا ہوا ہے اور اپنی نوعیت کے اعتبار سے خاص علامتی رنگ رکھتا ہے۔ دوسرے دایرے میں قرآنی سورتوں کے نام یا آیات کے ٹکڑے بعینہٖ موزوں ملتے ہیں یا قرآن میں موجود بعض حقایق وشواہد اور تصورات اشارۃً درآئے ہیں۔ اقبال کا کمالِ خاص یہ ہے کہ انھوں نے یہ دونوں دایرے ایسی ذہانت، علمی شان اور مشاقی سے کھینچے ہیں کہ پڑھنے والا داد دیے بغیر نہیں رہتا۔ یہاں دونوں طرح کی تلمیحات پر فرداً فرداً بحث کی جاتی ہے:

(اُ) قرآنی اشخاص و وقایع پر مشتمل تلمیحات :

جہاں تک قرآنی شخصیات اور ان سے وابستہ واقعاتی تلمیحات کا تعلق ہے، اقبال کے ہاں اس سلسلے میں سب سے نمایاں سطح

انبیائے کرام کے واقعات سے معنوی جہتوں کی ترسیل ہے۔ وہ آدمؑ کے جنت سے نکالے جانے اور پھر منصبِ خلافت پر فایز ہونے کے واقعے سے لے کر حضور نبی کریم صلی اللہ علیہ والہ وسلم کے معراج تک پہنچنے کے وقایع وحوادث اور اشخاص وامکنہ کا تذکرہ ایسے مدلل ومؤثر انداز میں کرتے ہیں کہ ان کی حیثیت محض مذہبی وتاریخی تلمیحات کی نہیں رہتی بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہر موقعے پر انھیں مسلمانوں کی قوتِ عمل کو مہمیز کرنے کے لیے مستعار لے رہے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ اقبال کی پیش کردہ ان تلمیحوں کا درجہ محض شعری صنعت کا نہیں بلکہ کلامِ اقبال میں یہ اس سے کہیں آگے بڑھ کر بے شمار معنوی پرتوں کو اُجاگر کرنے کا وسیلہ بنتی ہیں۔

(۱) حضرتِ موسیٰؑ کی تلمیحات:

قرآنی اشخاص ووقایع پر مشتمل ان تلمیحوں کو توقیت یا زمانی ترتیب سے قطع نظر بلحاظِ تعدادِ شعر دیکھا جائے تو کلامِ اقبال میں سب سے زیادہ تلمیحیں حضرت موسیٰ بن عمران کی نظر آتی ہیں جنھیں اقبال نے بڑی مہارت سے معنی آفرینی کے لیے مستعار لیا ہے۔ بنی اسرائیل کے اس جلیل القدر اور اولوالعزم پیغمبر کو علامہ نے بڑی ستایش سے دیکھا ہے اور حیاتِ موسوی کے روشن واقعات سے اپنی شاعری کو قوت و شوکت سے ہمکنار کیا ہے۔ ان واقعات میں حضرتِ موسیٰؑ کا حضرتِ شعیبؑ کے لیے گلہ بانی کرنا اور تربیت پانا، نُورِ الٰہی سے مُستنیر جھاڑی کا مشاہدہ کرنا، ظہورِ تجلّیِ الٰہی کی تمنا کرنا اور تاب نہ لاسکنا اور معجزاتِ الٰہی سے فرعون، سامری اور قارون جیسی متفرعن قوتوں کو شکست دینا شامل ہیں۔ تاہم اقبال کے تلمیح کردہ وقایع میں سب سے نمایاں ظہورِ تجلّی کا واقعہ ہے جو حضرتِ موسیٰؑ کی مصر سے مدین کی طرف ہجرت اور حضرتِ شعیبؑ سے دس سال کے تعلق کے بعد پیش آیا اور بالآخران پر پیغمبری وکلیمی عطا ہونے پر منتج ہوا۔ اقبال کے ہاں یہ قصہ اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ تلمیح ہوا ہے اور ہر مقام پر نئے انداز سے موزوں ملتا ہے۔

کلامِ اقبال میں تلمیحاتِ موسیٰؑ کا جائزہ لیں تو حضرتِ شعیبؑ کی تلمیح بہت کم نظر آتی ہے اور اردو کلام میں صرف تین مقامات پر اس کا سراغ ملتا ہے مگر علامہ نے حضرتِ موسیٰؑ سے آپؑ کی ملاقات اور تربیت پانے کے واقعے کو بڑی گہری اور معنویت سے بھرپور نظر سے دیکھا ہے۔ بنی اسرائیل کے مدین یا مدیان میں مبعوث ہونے والے اس پیغمبر سے آپؑ کی ملاقات اس وقت ہوئی جب آپؑ مصر میں ایک مصری اور بنی اسرائیلی کے جھگڑے میں اُلجھ کر مصری کے قتل کے خطا کار ہوئے۔ اس موقعے پر آپؑ نے خدا سے معافی مانگی اور راہِ ہدایت پانے کے لیے مدین کا رُخ کیا۔ یہاں آپؑ نے جانوروں کو پانی پلانے میں دخترانِ شعیبؑ کی معاونت کی، جس پر انھوں نے آپؑ کو بُلا بھیجا اور تمام ماجرا سُننے کے بعد فرمایا کہ خوف مت کھاؤ، تم ظالموں سے بچ آئے ہو (قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظّٰلِمِيْنَ ۝ القصص، آیت ۲۵) حضرتِ شعیبؑ نے دس سال تک گلہ بانی کرنے کے عوض اپنی بیٹی صفورا کی شادی آپؑ سے کی اور آپؑ اس نسبت سے ''دامادِ شعیب'' اور ''شبانِ وادیِ ایمن'' کہلائے۔ بعدازاں اسی وادی میں آپؑ کو اللہ کی طرف سے پیغمبری اور کلیمی عطا کی گئی۔ اقبال نے اس واقعے کو اپنے کلام میں جامعیت سے سموتے ہوئے، اس کا دوطرفہ اطلاق کیا ہے۔ ان کے مطابق عصرِ حاضر میں فیضانِ نظر کے ثابت قدم تمنائی بھی باقی نہیں رہے اور نہ اب فیوض وبرکات عطا کرنے والے رہنما ہی موجود ہیں۔ اس اعتبار سے ''شعیب'' اور ''شبانی'' دونوں

تلمیحات علاماتی رنگ اختیار کر گئی ہیں۔ فرماتے ہیں:

نظر آئی نہ مجھے قافلہ سالاروں میں وہ شبانی کہ ہے تمہیدِ کلیم اللّٰہی
——— (ب ج، ۷۵)

دمِ عارف نسیمِ صبحدم ہے اسی سے ریشۂ معنی میں نم ہے
اگر کوئی شعیب آئے میسر شبانی سے کلیمی دو قدم ہے
——— (" ، ۸۸)

یہی ہے سرِ کلیمی ہر اک زمانے میں ہوائے دشت و شعیبؑ و شبانی شب و روز
(ض ک، ۷۵)

حضرت موسیٰؑ جب مدین سے واپس مصر کی جانب روانہ ہوئے تو ''وادیِ ایمن'' میں آپؑ نے دیکھا کہ ایک جھاڑی کو آگ لگی ہے جو نہ بجھتی ہے اور نہ اس کو جلا چکتی ہے۔ آپؑ قریب پہنچے تو آواز آئی کہ اس میدان کے داہنی جانب سے اس مبارک مقام میں ایک درخت ہے کہ اے موسیٰؑ یہ تو میں ہوں، اللہ پروردگار جہانوں کا، اور یہ کہ تم اپنا عصا ڈال دو۔ سو جب انھوں نے اسے لہراتا ہوا (سانپ) دیکھا تو پشت پھیر کے بھاگے۔ جس پر درخت سے دوبارہ آواز آئی کہ اے موسیٰؑ آگے آؤ اور ڈرومت، تم ہر طرح سے امن میں ہو (یٰمُوسٰی اَقْبِلْ وَلَاتَخَفْ اِنَّكَ مِنَ الْاٰمِنِیْنَ ٥ القصص ، آیت ۳۱) اس واقعے کی مناسبت سے علامہ نے ''شعلۂ طور''، ''نخلِ طور'' ''کلیم اللہ'' اور ''لاتخف'' کی تلمیحات کو بڑی خوش اسلوبی سے برتا ہے۔ خاص طور پر ان کا رشتہ خودی و عشق، حرکت و عمل اور قرونِ اولیٰ کے مسلمانوں سے جوڑ کر نئے مضامین پیدا کیے ہیں۔ مزید برآں طنز کی کاٹ سے ان تلمیحات میں نئے ذائقے محسوس ہوتے ہیں۔ پھر اپنی شاعری پر ان کا اطلاق کرتے ہوئے وہ اس کرب کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ زمینِ شعر میں وادیِ ایمن کے شرارے بونے کے باوصف ان کی شاعری سے تخمِ سینائی نہ پھوٹ سکا۔ یہ متنوع زاویے شعرِ اقبال میں یوں نمودار ہوتے ہیں:

محبت کے شرر سے دل سراپا نور ہوتا ہے ذرا سے بیج سے پیدا ریاضِ طور ہوتا ہے
——— (ب د، ۷۴)

ہے زمینِ قرطبہ بھی دیدۂ مسلم کا نور ظلمتِ مغرب میں جو روشن تھی مثلِ شمعِ طور
——— (" ، ۱۴۶)

خیمہ زن ہو وادیِ سینا میں مانندِ کلیم شعلۂ تحقیق کو غارت گرِ کاشانہ کر
——— (" ، ۱۹۰)

شرارے وادیِ ایمن کے تو بوتا تو ہے لیکن نہیں ممکن کہ پھوٹے اس زمیں سے تخمِ سینائی
——— (" ، ۲۴۴)

مثلِ کلیم ہو اگر معرکہ آزما کوئی — اب بھی درختِ طور سے آتی ہے بانگِ لاتخف
(ب ج،۴۰)

خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ — تو شعلۂ سینائی، میں شعلۂ سینائی
(" ،۱۲۱)

نبوت ملنے کے بعد جب حضرتِ موسیٰؑ وحی کے اشارے سے کوہِ طور پر گئے اور اعتکاف مکمل کیا تو خدا نے آپؑ سے کلام کیا۔ آپؑ نے اللہ سے جلوہ دکھانے کی مناجات کی، جس پر جواب ملا کہ تم مجھے ہرگز نہیں دیکھ سکتے (قَالَ رَبِّ اَرِنِیْٓ اَنْظُرْ اِلَیْكَ ؕ قَالَ لَنْ تَرٰنِیْ۔ الاعراف، آیت ۱۴۳) اس حوالے سے اقبال نے "ارنی"، "لن ترانی" اور "ارنی گو" کی تلمیحات کو اپنی شاعری میں سموتے ہوئے روایتی انداز بھی اختیار کیا ہے اور اپنے مخصوص زاویۂ زیست کی روشنی میں انھیں اپنی آرزوؤں اور امنگوں کا حصہ بنا کر ان سے بصیرت کے نئے در بھی وا کیے ہیں، لکھتے ہیں:

ذرا سا تو دل ہوں مگر شوخ اتنا — وہی لن ترانی سُنا چاہتا ہوں
(ب د،۳۹)

کب تلک طور پہ دریوزہ گری مثلِ کلیم — اپنی ہستی سے عیاں شعلۂ سینائی کر
(" ،۲۷۹)

تھا ارنی گو کلیم، میں ارنی گو نہیں — اس کو تقاضا روا، مجھ پہ تقاضا حرام
(ب ج،۶۲)

کھلے جاتے ہیں اسرارِ نہانی — گیا دورِ حدیثِ لن ترانی
(" ،۸۹)

خاموش ہے عالمِ معانی! — کہتا نہیں حرفِ 'لن ترانی'،
(ض ک،۱۲۰)

نہیں ہے اس زمانے کی تگ و تاز — سزاوارِ حدیثِ 'لن ترانی'،
(ا ح،۱۸)

اقبال نے اس واقعے کی ایک اہم کڑی یعنی تجلی یا جلوۂ الٰہی کے ظہور کو بھی کمال مہارت سے بطور تلمیح برتا ہے۔ جب حضرتِ موسیٰؑ نے نظارۂ خداوندی پر اصرار کیا تو اللہ نے کہا کہ تم مجھے نہیں دیکھ سکتے، ہاں اس پہاڑ کی طرف دیکھو، ہم اس پر اپنی تجلی ڈالتے ہیں، اگر وہ اپنی جگہ قائم رہا تو سمجھنا کہ تم عنقریب مجھے دیکھ لو گے، اور پھر پروردگار نے پہاڑ پر تجلی ڈالی اور اسے چکنا چُور کر دیا (وَلٰكِنِ انْظُرْ اِلَى الْجَبَلِ فَاِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهٗ فَسَوْفَ تَرٰىنِیْ ۚ فَلَمَّا تَجَلّٰى رَبُّهٗ لِلْجَبَلِ جَعَلَهٗ دَكًّا وَّ خَرَّ مُوْسٰى صَعِقًا ۚ الاعراف، آیت ۱۴۳) اقبال اس تلمیح کی

وساطت سے تجلّی کے مفہوم سے روشناس کراتے ہیں۔ ان کے مطابق بے شک ''تجلّی'' عاشق کی تمناؤں کا انعام ہی مگر بغور دیکھیں تو اصل تجلّی زارِ قلبِ انسانی ہے جو ہر لحظہ حرارتِ عمل سے منازلِ شوق طے کرتا چلا جاتا ہے۔ اس تجلّی قلب کے لیے چشمِ بینا کا ہونا شرطِ اولیں ہے اور اسی نگاہ کا حامل فرد جلووں سے ہمکنار ہوتا ہے بلکہ تجلّی خود اس کے نظارے کی تمنا کرتی ہے، جو ہمہ وقت عمل کی آگ میں جلتا ہے مگر افسوس کہ ایسے افراد کمیاب ہو گئے ہیں:

نغمے بے تاب ہیں تاروں سے نکلنے کے لیے　　طور مضطر ہے اُسی آگ میں جلنے کے لیے
(ب د، ۱۶۹)

خود تجلّی کو تمنا جن کے نظاروں کی تھی　　وہ نگاہیں نااُمیدِ نورِ ایمن ہو گئیں
(" ، ۱۸۸)

ہر لحظہ، نیا شوق، نئی برقِ تجلّی　　اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے
(ض ک، ۱۲۷)

کلامِ اقبال پر حضرتِ موسیٰؑ کی وادیِ ایمن اور دیدارِ الٰہی پر مبنی تلمیحات اس قدر اثرات مرتسم کرتی ہیں کہ ان کے ہاں ''طور'' اور ''موسیٰ''، عشق کے استعارے بن جاتے ہیں، جنھیں وہ جا بجا تلقینِ عمل کے لیے مستعار لیتے ہیں۔ بلاشبہ یہ اقبال کی تلمیح کا جوہرِ خاص ہے اور اس مقصد کے لیے وہ دعائیہ انداز بھی اپناتے ہیں اور طنزیہ بھی:

تم میں حُوروں کا کوئی چاہنے والا ہی نہیں　　جلوۂ طور تو موجود ہے موسیٰ ہی نہیں
(ب د، ۲۰۲)

دلِ طورِ سینا و فاراں دونیم　　تجلّی کا پھر منتظر ہے کلیم
(ب ج، ۱۲۳)

نصیبِ خطّہ ہو یاربّ وہ بندۂ درویش　　کہ جس کے فقر میں انداز ہوں کلیمانہ
(ا ح، ۴۱)

حیاتِ موسیٰؑ پر مبنی تلمیحات کے سلسلے میں اقبال کا دوسرا نمایاں موضوع، فرعون، سامری اور قارون کی طاغوتی قوتوں کے مقابلے میں اعلائے کلمۃ الحق کے ذریعے ایمانیات کا مظاہرہ کرنا ہے۔ اقبال کا یہ طریقِ خاص ہے کہ وہ اپنے کلام میں جہاں کہیں اسلامی تاریخ کی روشن شخصیات کا تذکرہ کرتے ہیں، وہیں تضاد کے طور پر شر و فساد کے نمایندہ اشخاص کے قصے بھی ضرور بیان کر دیتے ہیں جس سے ان کی غرض و غایت حق و باطل کا فرق عیاں کرنا اور قاری کے دل و دماغ میں یہ بات راسخ کرانا ہے کہ کسی بھی دور کی طاغوتی قوتوں کا مقابلہ ایمانی و ایقانی استقلال سے کرنا ممکن ہے۔ شر کے متذکرہ ان تین نمایندوں کی تلمیحات علامہ کے ہاں ظہورِ تجلّی اور پیغمبری و کلیمی کے وقایع کے مقابلے میں بے حد کم ہیں۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ ان کے ہاں تجلّی و کلیمی کے واقعات معرفتِ نفس کی علامت ہیں اور خودی کی معراج کی نشاندہی

کرتے ہیں، لہٰذا انھوں نے اس پہلو کو اولیت دی ہے۔

فرعون کی تلمیح کلامِ اقبال میں جبر و استبداد کا استعارہ ہے۔ منفتاح فرعون، فراعنۂ مصر کے روایتی کر و فر کا حامل، انتہائی سرکش و مغرور اور عیاش تھا اور اسی غرور و نخوت کے سبب اس نے دعوٰی ربوبیت کیا۔ وہ حضرتِ موسیٰ کو کہا کرتا کہ اگر تم میرے سوا کسی کو خدا مانو گے تو میں تمہیں زنداں میں ڈال دوں گا (قَالَ لَئِنِ اتَّخَذْتَ اِلٰهًا غَيْرِيْ لَاَجْعَلَنَّكَ مِنَ الْمَسْجُوْنِيْنَ ○ الشعراء، آیت ۲۹) وہ اپنی قوم سے بھی کہتا کہ میں ہی تمہارے لیے خدائے برتر ہوں (فَقَالَ اَنَا رَبُّكُمُ الْاَعْلٰى ○ النازعات، آیت ۲۴) اور یہ کہ اپنے سوا کسی کو تمہارا خدا نہیں سمجھتا (وَقَالَ فِرْعَوْنُ يٰۤاَيُّهَا الْمَلَاُ مَا عَلِمْتُ لَكُمْ مِّنْ اِلٰهٍ غَيْرِيْ ۚ القصص، آیت ۳۸) حضرتِ موسیٰ نے جب اسے امرِ الٰہی سے دینِ حق کی طرف بُلایا تو اس نے انکار کیا اور آپؑ کی برابری کرتے ہوئے جادوگروں اور ساحروں سے مدد چاہی مگر معجزاتِ موسوی کے سامنے بے بس رہا۔ انجامِ کار منفتاح اپنی تمام تر فرعونیت سمیت بحرِ قلزم میں غرق ہوا۔ علامہ نے بنی اسرائیل پر فرعون کے اس ظلم و جبر کی داستان کو دامنِ شعر میں سموتے ہوئے متنوع معنی پیدا کیے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ زیادہ تر رجائی انداز اپناتے ہوئے اس طرح کے موقفات پیش کرتے ہیں کہ مسلمان، حکمتِ کلیمی کا وارث ہے اور خیر و شر کی کشمکش میں آج بھی متفرعن قوتوں کو معجزاتی انداز میں شکست دے سکتا ہے۔ چونکہ فقر و غیوری، موسیٰ کی شان اور ملوکیت، فرعون کا شعار ہے، لہٰذا مردِ مسلمان ظاہری اسباب کے بجائے قوت ایمان پر اعتقاد رکھتا ہے۔ وہ اہلِ فکر کی طرح محض فلسفے کی گرہیں نہیں کھولتا رہتا بلکہ اہلِ ذکر میں خود کو شمار کرتے ہوئے معجزات موسوی دکھاتا ہے۔ اس کا یہی امتیاز خاص ہر دور میں ''قصۂ فرعون و کلیم'' کو زندہ رکھے ہوئے ہے۔ اس تلمیح کی پیشکش میں علامہ کے ہاں بجا بجا طنز و استہزا کا لہجہ در آتا ہے اور وہ ایسی ''کلیم الٰہی'' (مسلمانی) کو باعث ننگ قرار دیتے ہیں جو در پردہ قوت فرعونی کی مُرید ہو۔ ''فرعون'' کی تلمیح کے مختلف شعری رنگ دیکھیے:

رہے ہیں اور ہیں فرعون میری گھات میں اب تک
مگر کیا غم کہ میری آستیں میں ہے یدِ بیضا
(ب ج، ۲۵)

فقر جنگاہ میں بے ساز و یراق آتا ہے
ضرب کاری ہے اگر سینے میں تو ہے قلبِ سلیم
اس کی بڑھتی ہوئی بے باکی و بے تابی سے
تازہ ہر عہد میں ہے قصۂ فرعون و کلیم
(ض ک، ۳۰)

معجزۂ اہلِ فکر، فلسفۂ پیچ پیچ
معجزۂ اہلِ ذکر، موسیٰ و فرعون و طور
(''، ۵۱)

ہو اگر قوتِ فرعون کی در پردہ مُرید
قوم کے حق میں ہے لعنت وہ کلیم اللّٰہی
(''، ۱۵۸)

عاشق حسین بٹالوی نے اس ضمن میں بجا لکھا ہے کہ:

حضرت موسیٰ، بنی اسرائیل، فرعون اور قوم فرعون کی طویل تاریخی داستان ایک قصہ اور حکایت نہیں بلکہ حق و باطل کے معرکے، ظلم و عدل کی جنگ، آزادی و غلامی کی کشمکش، مجبور و پست کی سربلندی، جابر و ظالم کی ہلاکت، صبر و استیلا اور شکر و احسان کے مظاہر کی ایسی پرعظمت اور لبریز نتائج داستان ہے جس کی آغوش میں بے شمار عبرتیں اور بصیرتیں پنہاں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال نے اپنے کلام میں تشریحِ مطالب اور حسنِ معانی کے لیے اس داستان کو بطور تلمیح بار بار (۶۶) استعمال کیا ہے (۶۷)

کلام اقبال میں سامری کا تذکرہ بھی تاثیر و معنویت سے خالی نہیں۔ سامری (موسیٰ بن ظفر) بنی اسرائیل کے عظیم قبیلے سامرہ کا معروف زرگر تھا۔ سامری اور شعبدہ بازی میں مہارت کے سبب اس نے حضرت موسیٰ کی عدم موجودگی میں سونے کا بچھڑا (گوسالۂ زریں) بنایا جس کے منہ سے آواز بھی نکلتی تھی۔ آپ جب چالیس روز کے بعد "میقاتِ خداوندی" سے واپس آئے تو آپ کی قوم "سحرِ سامری" کی اسیر ہو چکی تھی، چنانچہ آپؑ نے اس فتنے کا خاتمہ کیا۔ اس نے رسی کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں سے سانپ بنائے مگر حضرتِ موسیٰ کا عصا، اژدھا بن کر انھیں کھا گیا۔ آپؑ نے سامری سے کہا کہ مجھے تیرے قتل سے منع کیا گیا ہے، تیری سزا یہ ہے کہ تو کسی کو اپنے پاس نہ آنے دے ورنہ تجھے اور تیرے ملنے والے کو تپ گھیر لے گی (قَالَ فَاذْهَبْ فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيٰوةِ أَنْ تَقُوْلَ لَا مِسَاسَ طٰه، آیت ۹۷) چنانچہ لوگ اس سے متنفر ہو گئے اور سامری وحشی ہو کر جنگلوں میں نکل گیا ___ علامہ اس تلمیح کے دو پہلوؤں یعنی سامری کی سحر کاری اور گمراہی دونوں کو دامنِ شعر میں اس طرح سموتے ہیں وہ محض تاریخ کا ایک کردار نہیں رہتا بلکہ عصرِ حاضر کی ملوکانہ فکر اور نام نہاد مصلحینِ قوم کا استعارہ بن جاتا ہے:

خواب سے بیدار ہوتا ہے ذرا محکوم اگر	پھر سُلا دیتی ہے اس کو حکمراں کی ساحری
خونِ اسرائیل آ جاتا ہے آخر جوش میں	توڑ دیتا ہے کوئی موسیٰ طلسمِ سامری

(ب د، ۲۶۰، ۲۶۱)

میں ہوں نومید تیرے ساقیانِ سامری فن سے	کہ بزمِ خاوراں میں لے کے آئے ساتگیں خالی
نئی بجلی کہاں ان بادلوں کے جیب و دامن میں	پرانی بجلیوں سے بھی ہے جن کی آستیں خالی

(ض ک، ۱۷)

قارون کی تلمیح بھی علامہ کے ہاں استعاراتی بیان رکھتی ہے۔ قارون، حضرت موسیٰ کی قوم کا ایک نہایت بخیل شخص تھا جس نے کیمیا گری سے ثروتِ بیکراں جمع کی اور امارت و نخوت کے سبب خدا کا منکر ہوا۔ حضرتِ موسیٰ نے اسے راہِ راست پر لانے کی کوشش کی مگر وہ باز نہ آیا اور آپؑ پر زنا کا اتہام بھی لگایا جس پر اللہ نے زمین کو آپؑ کے تابع کر دیا۔ آپؑ نے زمین سے کہا کہ اسے تھام لے (فَخَسَفْنَا بِهٖ وَ بِدَارِهِ الْأَرْضَ القصص، آیت ۸۱) یوں یہ تو انگر ترین شخص اپنے خزانوں سمیت اعماقِ زمین میں اُتر گیا۔ کہا جاتا ہے کہ یہ دھنسا ہوا "گنجِ قارون" قیامت تک زمین میں حرکت کرتا رہے گا اور اسی نسبت سے اسے "گنجِ رواں" بھی کہتے ہیں۔ اقبال نے بالِ جبریل میں اس تلمیح

کوعلامتی آہنگ دیتے ہوئے فقیہہ شہر کے لیے برمحل استعمال کیا ہے جو ذخیرۂ الفاظ تو رکھتا ہے مگر اس کے لفظ دل میں نہیں اُترتے جبکہ قلندر محض دو لفظوں (لا الـہ) سے ہی روایتِ موسوی کا تتبع کرتے ہوئے اس پر فائق ٹھہرتا ہے، وہ کمال مہارت سے تلمیحی واقعے کو پیرہنِ شعری میں ڈھالتے ہوئے لکھتے ہیں:

قلندر جز دو حرفِ لا الٰہ کچھ بھی نہیں رکھتا | فقیہہِ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا
(ب ج،۳۲)

تلمیحاتِ موسیٰ کے ضمن میں معجزاتِ موسیٰ کا جائزہ نہ لیا جائے تو تشنگی رہے گی۔ اس جلیل القدر پیغمبر کو اللہ تعالیٰ نے نو معجزات سے نوازا۔ اقبال نے ان میں سے ''ید بیضا''، ''عصا'' اور ''انفلاقِ دریا'' کے معجزات کو بطور تلمیح استعمال کیا ہے۔ ''یدِ بیضا'' کا معجزہ حضرتِ موسیٰ کے دستِ نورانی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کفِ موسیٰ پر انڈے کی شکل کا ایک نشان تھا۔ جب آپؑ اپنے دائیں ہاتھ کو گریبان میں لے جا کر باہر نکالتے تھے تو وہ روشن ہو جاتا تھا (وَّ نَزَعَ يَدَهٗ فَاِذَا هِیَ بَيْضَآءُ لِلنّٰظِرِيْنَ ۝ الاعراف، آیت ۱۰۷) اقبال اس معجزے کو فیضانِ الٰہی سے تعبیر کرتے ہیں جو صرف ایمانی قوت کے حامل افراد پر ہوتا ہے۔ یہ تلمیح ان کے ہاں محض تشبیہ کے لیے بھی استعمال ہوئی ہے اور کلام کی علامتی حیثیت بڑھانے کے لیے بھی وہ اس سے مستفید ہوتے ہیں:

نہ پوچھ ان خرقہ پوشوں کی، ارادت ہو تو دیکھ ان کو | یدِ بیضا لیے بیٹھے ہیں اپنی آستینوں میں
(ب د،۱۰۴)

جلوۂ طور میں جیسے یدِ بیضائے کلیم | موجۂ نکہت گلزار میں غنچے کی شمیم
(")

جانتا ہوں میں کہ مشرق کی اندھیری رات میں | بے یدِ بیضا ہے پیرانِ حرم کی آستیں
(ا ح،۱۲)

اسی طرح حضرتِ موسیٰ کا عصا معجزاتی خصائص رکھتا تھا۔ فرعون کے دربار میں اس کے بنائے گئے سانپوں کے مقابلے میں آپؑ کا عصا حکمِ الٰہی سے اژدھا بن گیا (فَاَلْقٰی عَصَاهُ فَاِذَا هِیَ ثُعْبَانٌ مُّبِيْنٌ ۝ الاعراف، آیت ۱۰۷) اور ان سانپوں کو نگل گیا۔ اسی طرح جب آپؑ نے اپنی قوم کے لیے پانی کی دُعا مانگی تو حکم ہوا کہ اپنا عصا پتھر پر مارو، جس پر اس میں سے ۱۲ چشمے پھوٹ نکلے (وَاِذِ اسْتَسْقٰی مُوْسٰی لِقَوْمِهٖ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ ۖ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا ۖ البقرۃ آیت ۶۰) نیز آپؑ کا عصا تری میں خشکی کا راستہ بنانے پر قادر تھا۔ چنانچہ جب آپؑ، منفتاح فرعون کے عتاب سے اپنی قوم کو بچانے کے لیے بحرِ قلزم کی طرف بڑھے تو اس عصا کو دریا میں مارنے سے راستہ پیدا ہو گیا اور آپ اپنی قوم کے ہمراہ بحفاظت اس راستے سے گزر گئے۔ جب فرعون اور اس کے ساتھیوں نے اس راستے سے گزرنا چاہا تو دریا مل گیا اور وہ مع لشکر غرقِ دریا ہوا (فَلَمَّا تَرَآءَ الْجَمْعٰنِ قَالَ اَصْحٰبُ مُوْسٰی اِنَّا لَمُدْرَكُوْنَ ۝ قَالَ كَلَّا ۚ اِنَّ مَعِیَ رَبِّیْ سَيَهْدِيْنِ ۝ فَاَوْحَيْنَآ اِلٰی مُوْسٰی اَنِ اضْرِبْ بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ ۖ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيْمِ ۝ وَاَزْلَفْنَا ثَمَّ

الْاٰخَرِیْنَ○ وَاَنْجَیْنَا مُوْسٰی وَمَنْ مَّعَہٗٓ اَجْمَعِیْنَ○ ثُمَّ اَغْرَقْنَا الْاٰخَرِیْنَ○ الشعراء، آیت ۶۱-۶۶) آپؑ کے عصا کا یہ معجزہ ''انفلاقِ دریا'' کا معجزہ کہلاتا ہے۔ اقبال کے ہاں عصائے موسوی کے یہ کمالات پوری قوت کے ساتھ پیکرِ شعر میں ڈھلے ہیں اور بیشتر مقامات پر تلقینِ عمل کا کنایہ بن گئے ہیں۔ وہ ''ضربِ کلیمی'' کو ایمانی قوت سے تعبیر کر کے عصرِ حاضر کی ساحرانہ تہذیب وتمدن کا مقابلہ کرنے پر زور دیتے ہیں۔ ان کے مطابق اسی معجزانہ چوب (قوتِ ایقانی) سے انسانی نفس کے اسرار کھلتے ہیں اور اسی میں قوموں کا عروج پوشیدہ ہے۔ جبھی تو حق و باطل کی آویزش کے ہر دور میں یہ معجزہ مختلف انداز میں مسلمان کی ایمانی شان بڑھاتا رہا ہے:

تازہ پھر دانشِ حاضر نے کیا سحرِ قدیم — گزر اس عہد میں ممکن نہیں بے چوبِ کلیم
(ب ج، ۶۰)

کھلتے نہیں اس قلزمِ خاموش کے اسرار — جب تک تو اسے ضربِ کلیمی سے نہ چیرے
(ایضاً، ۱۶۷)

ہزار چشمہ ترے سنگِ راہ سے پھوٹے — خودی میں ڈوب کے ضربِ کلیم پیدا کر
(سرورقِ ض ک، ۱۹۳۶ء)

بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں — جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا
(ض ک، ۱۱۹)

ہر زمانے میں دگرگوں ہے طبیعت اس کی — کبھی شمشیرِ محمدؐ ہے، کبھی چوبِ کلیم
(" ، ۱۴۱)

گویا تلمیحاتِ موسیٰ کی پیشکش علامہ کا ایک محبوب و مستقل موضوع ہے جو اس اولوالعزم پیغمبرؑ سے ان کی بھرپور قلبی موانست کا عکاس ہے۔ کلامِ اقبال میں کلیم اللہ کی زندگی کے مختلف پہلو کمال درجے کی معنویت اور تنوع کے ساتھ پیش ہوئے ہیں۔ وہ اپنے اشعارِ ملمع میں عشقِ الٰہی کے اس استعارے کو کثرت سے رقم کرتے ہیں اور ان کے تمام مجموعوں میں اس نبی مکرم کے روشن حوالے بھرپور تابانی اور شدتِ تاثر سے بیان کیے گئے ہیں۔ جنابِ موسیٰ سے ارادت کے سبب اقبال کے ایک مجموعے کا نام ہی ضربِ کلیم ہے۔ اقبال کے ہاں ہر مقامِ شعری پر ''ضربِ کلیمی''، عزیمت وسچائی، قوتِ ایمانی اور حرارتِ عمل کا استعارہ بن گئی ہے جس کے سامنے تمام تر فرعونی قوتیں ہیچ ٹھہرتی ہیں۔ تلمیحاتِ شعرِ اقبال کا خاص اعجاز ہے کہ یہاں حیاتِ موسیٰ کے بصیرت افروز وقایع جو حضرتِ شعیبؑ سے بے مثال تربیت پانے، تجلیات و معجزاتِ الٰہی کے ظہور اور پیغمبری وکلیمی عطا ہونے سے لے کر فرعون، سامری اور قارون جیسی متفرعن اور استبدادی قوتوں کی بدترین شکست پر محیط ہیں، کمال درجے کی بلاغت سے پیوندِ کلام ہوئے ہیں۔ اس پر طرّہ یہ کہ حیاتِ موسوی کے تمام درخشاں واقعات، علائم و رموز اور استعارات وکنایات کے پردے میں بیان ہوئے ہیں، جس کے باعث یہ تلمیحیں محض قصہ بیانی سے بڑھ کر ترفع سے ہمکنار ہو گئی ہیں، بقول ڈاکٹر محمد ریاض:

اقبال کے کلام میں حضرتِ موسیٰ کی حضرتِ شعیبؑ کے ہاں گلہ بانی کی ایک مثالی تربیت تھی۔ یدِ بیضا (دستِ سفید) اور عصا (چوب) کے کلیمی معجزات، قوت وسطوت کے مظہر ہیں جن کی مدد سے مخالفوں کو دبایا اور قوانین حقہ کو جاری کیا جاتا ہے۔ عصا کی مدد سے چشمے جاری کرنا، تسخیرِ کائنات، ضبطِ نفس اور تکاملِ خودی کی علامت ہے۔ یہ معجزاتِ مومنانہ، بے خوف وحزن زندگی کے آداب سکھاتے ہیں۔ حضرتِ موسیٰ کی تمنائے دیدار ہر قلبِ مومن کی آرزو ہے (ارنی اور لن ترانی، کیسے محبانہ اور محبوبانہ کلمات ہیں!) اور ہمیشہ تازہ بہ تازہ رہے گی۔ ''سامری''، شیطان اور فراعنہ صفتوں کا ایک نمائندہ ہے۔ حضرتِ موسیٰ کا دریائے نیل سے گزر جانا، پیغمبرانہ اور مومنانہ کامیابی کی ایک بیّن مثال ہے۔ حقیقی ایمان (توحید) انسان کو کس قدر بے باک بنا دیتا ہے! (۶۸)

(۲) حضرت ابراہیمؑ کی تلمیحات:

کلامِ اقبال میں شیخ الانبیا یا ابوالانبیا، حضرت ابراہیم خلیل اللہ کی تلمیحات بھی متنوع انداز میں رقم ملتی ہیں۔ خاص طور پر علامہ نے ایمانِ خلیل کو ایقان واثباتِ خودی کی علامت بنا کر خداشناسی کے لیے لازم وملزوم قرار دیا ہے۔ جب حضرت ابراہیم، خدائے یگانہ کی تحقیق و جستجو میں مصروف تھے اور دیگر لوگوں کی طرح چاند، سورج اور ستاروں کو خدا سمجھتے تھے تو ان کے باطنی اضطراب نے انھیں ان عناصر فطرت کا مشاہدہ ایسے طور پر کرایا کہ انھیں یقین ہوگیا کہ ڈوبنے والے مظاہر ان کا خدا نہیں ہوسکتے۔ (فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ الَّيْلُ رَاٰ كَوْكَبًا ۚ قَالَ هٰذَا رَبِّيْ ۚ فَلَمَّآ اَفَلَ قَالَ لَآ اُحِبُّ الْاٰفِلِيْنَ ○ فَلَمَّا رَاَ الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هٰذَا رَبِّيْ ۚ فَلَمَّآ اَفَلَ قَالَ لَئِنْ لَّمْ يَهْدِنِيْ رَبِّيْ لَاَكُوْنَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّاۗلِّيْنَ ○ فَلَمَّا رَاَ الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هٰذَا رَبِّيْ هٰذَآ اَكْبَرُ ۚ فَلَمَّآ اَفَلَتْ قَالَ يٰقَوْمِ اِنِّىْ بَرِيْۗءٌ مِّمَّا تُشْرِكُوْنَ ○ الانعام، آیت ۷۶، ۷۷، ۷۸) عموماً اس واقعے کی مناسبت سے ''آفل''، ''لااحب الأفلین'' اور ''ھذا ربی'' کی تلمیحات مستعمل ہیں مگر علامہ کے ہاں اس تلمیح کی نمود یوں ہوتی ہے:

وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب — جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیلؑ
(ب د، ۲۵۸)

یہاں ''سکوتِ شام''، ''غروبِ آفتاب''، ''روشن تر'' اور ''چشمِ جہاں بینِ خلیل'' کی تراکیب نہ صرف حضرت ابراہیمؑ کے اس چشم کشا واقعے کی جانب اشارات فراہم کرتی ہیں بلکہ در پردہ اہلِ نظر کو دیدۂ دل وا کر کے معرفتِ الٰہی پانے کے رموز بھی سکھا جاتی ہیں۔ تلمیح کو روانی کے ساتھ ایک منظرنامے کا حصہ بنا دینا بھی اقبال ہی کے قلم کا اعجاز ہے۔

خدائے لایزال کی جستجو ہی میں حضرت ابراہیمؑ نے شیوۂ بت شکنی اختیار کیا اور آپؑ کا یہ شعارِ خاص ایمان کا زندہ کنایہ ہے۔ آپؑ کا والد آزر دربارِ نمرودی میں وزیر تھا اور وہ پیشۂ نجاری میں طاق ہونے کے سبب لکڑی اور پتھر کے بُت بناتا اور ان کی پرستش کرتا۔ آپؑ چونکہ موحد تھے لہٰذا آزر اور قوم کے دیگر افراد کے اس فعل سے متنفر تھے اور ہمیشہ اس امر میں مانع ہوئے (وَاِذْ قَالَ اِبْرٰهِيْمُ لِاَبِيْهِ اٰزَرَ اَتَتَّخِذُ اَصْنَامًا اٰلِهَةً ۚ اِنِّىْٓ اَرٰىكَ وَقَوْمَكَ فِيْ ضَلٰلٍ مُّبِيْنٍ ○ الانعام، آیت ۷۵) مگر آزر پر اس کا قطعاً اثر نہ ہوا تو آپ اس سے الگ ہوگئے

(فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهٗ اَنَّهٗ عَدُوٌّ لِّلّٰهِ تَبَرَّاَ مِنْهُ ؕ التوبۃ، آیت ۱۱۴) اور پھر ایک دن موقع پا کر سارے بتوں کو توڑ دیا۔ آپؑ کا یہ فعل آزر کو تو نہ بھایا اور اس نے آپؑ کو نمرود کے دربار میں پیش کر دیا مگر اللہ کو آپؑ کی یہ ادا بہت پسند آئی۔ چنانچہ جب نمرود نے حضرت ابراہیم کو آگ میں ڈالا تو حکمِ الٰہی سے وہ گلزار بن گئی۔ کلامِ اقبال میں کفر و حق کی کشمکش پر مبنی اس قصے کو ایک اُسلوبِ زیست کی روشنی میں دیکھا اور پرکھا گیا ہے۔ اقبال کے ہاں ''بت گری'' اور ''بت شکنی'' زندگی گزارنے کے دو مختلف اسالیب ہیں جو متضاد ذہنیتوں کے عکاس ہیں۔ وہ ''آزری'' کو پرانے اور ''براہیمی'' کو نئے اندازِ فکر کی علامت بناتے ہیں جس کے باعث ایک تاریخی واقعہ علائم و رموز میں ڈھل کر بامعنی جہات دکھاتا ہے۔ اقبال نے طنز کی کاٹ تیز کرنے میں بھی ان تلمیحات سے استفادہ کیا ہے۔ اقبال، چونکہ خیر و شر کی کشمکش کے ذریعے اپنے بنیادی نظریات کا استخراج کرتے ہیں، لہٰذا ابراہیمؑ اور آزر کا یہ واقعہ بیشتر مقامات پر معنی آفرینی کا سبب ٹھہرتا ہے۔ اسی طرح وہ آزری کو شر ہی سے وابستہ کرنے کے بجائے اس کے ڈانڈے ''صنعت گری'' سے ملا کر آزر کے فن کارانہ مرتبے کو سراہتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ علامہ کے ہاں ابراہیمؑ و آزر کی تلمیحات نت نئے زاویے رکھتی ہیں اور خالصتاً افادی و اصلاحی نقطۂ نظر سے ان کی بڑی اہمیت ہے۔ یہ شعرِ اقبال کو گہری رمزیت سے روشناس کراتی ہیں۔ خصوصاً آزر کے تراشیدہ بُت کنایات کا روپ دھار کر کہیں وجود یا ہستی کے بتوں میں ڈھل جاتے ہیں تو کہیں یہ فرقہ سازی، وطن پرستی، شرک، تعصباتِ رنگ و نسل اور غیر اسلامی تعلیم و تہذیب اور ثقافت کے بتوں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ مگر کمال یہ ہے کہ اقبال ان بتوں کے چہرے دکھانے کے ساتھ ساتھ اس حقیقت سے بھی باخبر کراتے ہیں کہ اس قبیل کی تمام ترنقش گری طریقِ خلیلی پر گامزن افراد ہی کے ہاتھوں شکست سے دوچار ہوتی ہے۔ ان تلمیحات کے توسط سے ان کے ہاں یہ احساس بھی اُبھرتا ہے کہ زمانۂ حال میں آزر تو دکھائی دیتے ہیں مگر ابراہیمؑ جیسے ''بت شکن'' رخصت ہو گئے ہیں۔ یوں اس المیہ عنصر کی کارفرمائی سے تلمیح کا حربہ زیادہ کارگر اور بامعنی ہو جاتا ہے۔ ان متنوع صورتوں کے حوالے سے شعری امثلہ بالترتیب ملاحظہ ہوں:

اُٹھیں گے ہزاروں آزر شعر کے بت خانے سے
مَے پلائیں گے نئے ساقی نئے پیمانے سے
(ب د، ۸۹)

یہ ہند کے فرقہ ساز اقبال آزری کر رہے ہیں گویا
بچا کے دامن بتوں سے اپنا غبارِ راہِ حجاز ہو جا
(۱۳۰، '')

مُسلم نے بھی تعمیر کیا اپنا حرم اور
تہذیب کے آزر نے ترشوائے صنم اور
(۱۶۰، '')

شانِ خلیل ہوتی ہے اس کے کلام سے عیاں
کرتی ہے اس کی قوم جب اپنا شعار آزری
(۲۱۱، '')

سروری زیبا فقط اُس ذاتِ بے ہمتا کو ہے
حکمراں ہے اک وہی، باقی بُتانِ آزری
(۲۶۱، '')

یہ بتانِ عصرِ حاضر کہ بنے ہیں مدرسے میں   نہ ادائے کافرانہ، نہ تراشِ آزرانہ

(ب ج،۱۵)

وہی بُت فروشی وہی بُت گری ہے   سینما ہے یا صنعتِ آزری ہے

("،۱۵۸)

وہ علم اپنے بتوں کا ہے آپ ابراہیم   کیا ہے جس کو خدا نے دل و نظر کا ندیم

(ض ک،۳۶)

آزر کا پیشہ خارا تراشی   کارِ خلیلاں خارا گدازی

(ب ج،۷۲)

بُت شکن اُٹھ گئے باقی جو ہیں بت گر ہیں   تھا براہیم پدر اور پسر آزر ہیں

(ب د،۱۹۹)

اقبال کے ہاں خلیل اللہ کا اعلائے کلمۃ الحق کرتے ہوئے "آتشِ نمرود" کو لبیک کہنا بھی حق گوئی و بے باکی کا استعارہ بن گیا ہے۔ آپؑ بابلی بادشاہ، نمرود کی بھڑکائی ہوئی آگ میں ڈالے گئے مگر یہ آگ آپ کے حق میں ٹھنڈی اور بے گزند ہوگئی۔ یوں نمرود اور اس کے ساتھی ناکام ہوئے(قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ ۝ قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ ۝ وَأَرَادُوا بِهِ كَيْدًا فَجَعَلْنَاهُمُ الْأَخْسَرِينَ ۝ الانبیاء، آیت ۶۸-۷۰) اقبال نے اس تلمیح کو اپنے جاندار اور توانا لب ولہجے کی آمیزش سے خاصے کی چیز بنا دیا ہے۔ وہ "آتش نشینی" کو مومن کا امتیاز سمجھتے ہیں اور یہ تلمیح ان کے ہاں یقین واستقامت، سوزِ ایمان، حرارتِ عشق اور آزمائشِ حق کی علامت کے طور پر پیش ہوئی ہے۔ خاص طور پر اقبال کا تصورِ عقل وعشق اس تلمیحی واقعے سے بھرپور انداز میں سامنے آتا ہے، نیز علامہ نے اس تلمیح کو رجائیت اور مایوسی کے احساسات سے مملو کر کے مزید کارگر بنا دیا ہے۔ چند شعر دیکھیے:

آگ ہے، اولادِ ابراہیم ہے، نمرود ہے   کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے

(ب د،۲۵۷)

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق   عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی

("،۲۷۸)

عذابِ دانشِ حاضر سے باخبر ہوں میں   کہ مَیں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثلِ خلیل

(ب ج،۶۳)

آج بھی ہو جو براہیم کا ایماں پیدا   آگ کر سکتی ہے اندازِ گلستاں پیدا

(ب د،۲۰۵)

آتشِ نمرود ہے اب تک جہاں میں شعلہ ریز — ہو گیا آنکھوں سے پنہاں کیوں ترا سوزِ کہن
(۲۴۰،")

اقبالؒ کے کلام میں خانوادۂ ابراہیمؑ کی مختلف قربانیوں سے متعلق بعض اہم تلمیحات جیسے ''زمزم''، ''ذبحِ عظیم'' اور ''معمار جہاں''، بہت کم موزوں ہوئی ہیں لیکن ایسے مقامات پر بھی ان کی مہارت فن لائقِ اعتنا ہے۔ ''زمزم'' کا متبرک پانی حضرت ابراہیمؑ کی اس قربانی سے متعارف کراتا ہے، جب آپؑ نے حکمِ الٰہی سے اپنی بیوی ہاجرہ اور شیر خوار بچے حضرت اسمٰعیلؑ کو اس بے آب و گیاہ مقام پر چھوڑا جہاں تعمیر کعبہ ہونا تھی اور پھر قدرتِ حق سے روتے ہوئے بچے کی ایڑیوں کے نیچے سے ایک چشمہ جاری ہو گیا جس کا فیضان آج بھی جاری ہے۔ ''ذبحِ عظیم'' کی تلمیح حضرتِ اسمٰعیلؑ کی اس قربانی کی یاد دلاتی ہے، جب آپؑ نے صرف نو برس کی عمر میں اپنے والد کے خواب کو تعبیر عطا کرتے ہوئے ذبح ہونے پر آمادگی ظاہر کی اور اس کھلے امتحان پر اللہ نے ان کی جگہ ایک بڑا ذبیحہ دیا (فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْیَ قَالَ یٰبُنَیَّ اِنِّیْۤ اَرٰی فِی الْمَنَامِ اَنِّیْۤ اَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرٰی ؕ قَالَ یٰۤاَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ٘ سَتَجِدُنِیْۤ اِنْ شَآءَ اللّٰهُ مِنَ الصّٰبِرِیْنَ۝ فَلَمَّاۤ اَسْلَمَا وَ تَلَّهٗ لِلْجَبِیْنِ۝ۚ وَنَادَیْنٰهُ اَنْ یّٰۤاِبْرٰهِیْمُ۝ۙ قَدْ صَدَّقْتَ الرُّءْیَا ۚ اِنَّا كَذٰلِكَ نَجْزِی الْمُحْسِنِیْنَ۝ اِنَّ هٰذَا لَهُوَ الْبَلٰٓؤُا الْمُبِیْنُ۝ وَفَدَیْنٰهُ بِذِبْحٍ عَظِیْمٍ۝ الصّٰفّٰت، آیت ۱۰۲-۱۰۷)، اسی مناسبت حضرت اسمٰعیلؑ ''ذبیح اللہ'' کہلائے۔ اسی طرح ''معمارِ جہاں'' کی تلمیح اس امرِ خدا کی جانب اشارہ کرتی ہے، جس کی تعمیل میں حضرت ابراہیمؑ نے اپنے فرزند حضرتِ اسمٰعیلؑ کے ساتھ مل کر مکہ مکرمہ میں بنائے کعبہ رکھی اور تعمیرِ کعبہ کا فریضہ انجام دیا۔ یوں اللہ تعالیٰ نے آپؑ کے ہاتھوں خانہ کعبہ کو مقامِ رجوع اور مقامِ امن مقرر کیا (وَاِذْ جَعَلْنَا الْبَیْتَ مَثَابَةً لِّلنَّاسِ وَاَمْنًا ؕ وَاتَّخِذُوْا مِنْ مَّقَامِ اِبْرٰهٖمَ مُصَلًّی ؕ وَعَهِدْنَاۤ اِلٰۤی اِبْرٰهٖمَ وَاِسْمٰعِیْلَ اَنْ طَهِّرَا بَیْتِیَ لِلطَّآىِٕفِیْنَ وَالْعٰكِفِیْنَ وَ الرُّكَّعِ السُّجُوْدِ۔ البقرۃ، آیت ۱۲۵) اقبال نے ان تلمیحوں کو عصرِ حاضر کے مسلمانوں کی شان بڑھانے کے لیے بھی استعمال کیا ہے اور اصلاحِ احوال کے لیے بھی طنز کی آمیزش کرتے ہوئے ان سے عمدہ معنی اخذ کیے ہیں، شعرِ اقبال میں ان تلمیحوں کا انداز کچھ یوں ہے:

زائرانِ کعبہ سے اقبال یہ پوچھے کوئی — کیا حرم کا تحفہ زمزم کے سوا کچھ بھی نہیں
(ب د، ۱۳۵)

یہ فیضانِ نظر تھا یا کہ مکتب کی کرامت تھی — سکھائے کس نے اسمٰعیل کو آدابِ فرزندی
(ب ج، ۱۴)

حنا بندِ عروسِ لالہ ہے خونِ جگر تیرا — تری نسبت براہیمی ہے معمارِ جہاں تو ہے
(۲۶۹،")

یوں اقبال نے حیات و سیرتِ خلیلی پر مبنی ان تمام تلمیحات کو بڑی روانی اور جاذبیت کے ساتھ کلام کا حصہ بنا کر عصرِ نو کے مسلمان کو اس کے مقام سے آشنا کرایا ہے اور مومن کو ہر حال میں ''مردِ خلیل'' کے رُوپ میں دیکھنے کی تمنا کی ہے:

صنم کدہ ہے جہاں اور مردِ حق ہے خلیل — یہ نکتہ وہ ہے کہ پوشیدہ لاالٰہ میں ہے
(ب ج،٦٨)

(۳) حضرت آدم کی تلمیحات:

ابوالبشر، حضرت آدم، صفی اللہ سے متعلق تلمیحات بھی علامہ کے کلام میں متنوع مضامین کی تخلیق میں معاون ٹھہرتی ہیں۔اس سلسلے میں جہاں وہ ماوطین سے تخلیقِ آدم (خَلَقَ الْاِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ ۝ الرّحمٰن، آیت۱۴) کی تلمیح کو سادہ، پُرکار اور طنزیہ اسلوب میں بیان کرتے ہیں، وہاں ان کے ہاں آدم کو فرشتوں کا سجدہ کرنا اور معلم الملکوت، عزازیل (ابلیس) کا اس امر سے منکر ہونا (وَاِذْ قُلْنَا لِلْمَلٰٓئِكَةِ اسْجُدُوْا لِاٰدَمَ فَسَجَدُوْٓا اِلَّآ اِبْلِيْسَ ۭ اَبٰى وَاسْتَكْبَرَ ڭ وَكَانَ مِنَ الْكٰفِرِيْنَ ۔البقرۃ، آیت۳۴) بھی منفرد رنگ میں پیش ہوا ہے۔اقبال، اثبات ونفی پر مبنی اس تلمیحی قصے کا اطلاق موجودہ مسلمانوں پر کرتے ہوئے دلچسپ معنی پیدا کرتے ہیں، خصوصاً ابلیس کو بطور کردار موزوں کرتے ہوئے وہ تلمیح کو توسیعِ معانی کے لیے مستعار لیتے ہیں (٦٩) ان مختلف حوالوں سے تلمیحاتِ اقبال کا انداز ملاحظہ ہو:

باندھا مجھے جو اُس نے چاہی مری نمود — تحریر کر دیا سرِ دیوانِ ہست و بود
گوہر کو مشتِ خاک میں رہنا پسند ہے — بندش اگرچہ سست ہے، مضموں بلند ہے
(ب د،۴۵)

اے شمع! انتہائے فریبِ خیال دیکھ — مسجودِ ساکنانِ فلک کا مآل دیکھ
(۴٦،")

اس قدر شوخ کہ اللہ سے بھی برہم ہے — تھا جو مسجودِ ملایک یہ وہی آدم ہے
(۱۹۹،")

پیکرِ نوری کو ہے سجدہ میسّر تو کیا — اس کو میسّر نہیں سوز و گدازِ سجود
(ب ج،۹۵)

حرفِ 'استکبار' تیرے سامنے ممکن نہ تھا — ہاں، مگر تیری مشیّت میں نہ تھا میرا سجود
(ض ک،۴٦)

ابلیس کے ورغلانے پر آدم وحوا "میوۂ ممنوعہ" کھانے کے خطا کار ہوئے حالانکہ خدا نے انھیں اس امر سے منع کر رکھا تھا (وَلَا تَقْرَبَا هٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُوْنَا مِنَ الظّٰلِمِيْنَ ۝ البقرۃ، آیت۳۵)، جس پر انھیں جنت سے نکال دیا گیا اور کہا گیا کہ یہاں تم میں سے بعض بعضوں کے دشمن رہیں گے (وَقُلْنَا اهْبِطُوْا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۚ البقرۃ، آیت۳٦) اقبال نے آدم کی اس غفلت، شجرِ ممنوعہ کے پھل اور باغِ بہشت کی تلمیحات کو نت نئے مطالب میں ڈھالا ہے:

شجر ہے فرقہ آرائی تعصب ہے ثمر اس کا — یہ وہ پھل ہے کہ جنت سے نکلواتا ہے آدم کو
(ب د،۷۴)

لگی نہ میری طبیعت ریاضِ جنت میں — پیا شعور کا جب جامِ آتشیں میں نے
(" ،۸۱)

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں — کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر
(ب ج،۷)

جب حضرت آدمؑ نے پشیمان ہوکر توبہ کی (قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَآ اَنْفُسَنَا وَاِنْ لَّمْ تَغْفِرْلَنَا وَ تَرْحَمْنَا لَنَكُوْنَنَّ مِنَ الْخٰسِرِيْنَ ٥ الاعراف، آیت ۲۳) تو اللہ نے گناہِ آدم بخش دیا (وَعَصٰٓى اٰدَمُ رَبَّهٗ فَغَوٰى ٥ ثُمَّ اجْتَبٰهُ رَبُّهٗ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدٰى ٥ طٰہٰ، آیت ۱۲۰، ۱۲۱) یہی انسان "خلیفۃ الارض" کے منصب پر فائز ہوا اور خدا نے اسے فرشتوں پر افضلیت دی (وَاِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلٰٓئِكَةِ اِنِّىْ جَاعِلٌ فِى الْاَرْضِ خَلِيْفَةً ؕ قَالُوْٓا اَتَجْعَلُ فِيْهَا مَنْ يُّفْسِدُ فِيْهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَآءَ ۚ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ؕ قَالَ اِنِّىْٓ اَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُوْنَ ٥ البقرۃ، آیت ۳۰) اقبال کے ہاں شعرا کے عمومی مزاج کے برعکس قصۂ آدم کو یاس و قنوطیت کے پیرائے میں بیان کرنے کے بجائے رجائی انداز میں موزوں کیا گیا ہے۔ وہ انسان کے فرشتوں پر فائق ہونے اور عطائے نیابت کا حقدار ٹھہرائے جانے کے باعث روحِ ارضی کو اس کا استقبال کرتے ہوئے دکھاتے ہیں اور اپنے مخصوص تصورِ زیست کی روشنی میں خوب خوب تازہ شعر کہتے ہیں:

توڑ ڈالیں فطرتِ انساں نے زنجیریں تمام — دوریِ جنت سے روتی چشمِ آدم کب تلک
(ب د،۲۶۳)

قصوروار، غریب الدّیار ہوں لیکن — ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد
(ب ج،۸)

مقامِ شوق ترے قدسیوں کے بس کا نہیں — اُنھی کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد
(" ،۸)

تھیں پیشِ نظر کل تو فرشتوں کی ادائیں — آئینۂ ایام میں آج اپنی ادا دیکھ
(" ،۱۳۲)

جچتے نہیں بخشے ہوئے فردوس نظر میں — جنت تری پنہاں ہے ترے خونِ جگر میں
(" ،۱۳۳)

اللہ نے آدم کو فرشتوں پر اولیت دیتے ہوئے کُل کے کُل نام سکھائے (وَعَلَّمَ اٰدَمَ الْاَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلٰٓئِكَةِ ۙ فَقَالَ اَنْۢبِـُٔوْنِىْ بِاَسْمَآءِ هٰٓؤُلَآءِ اِنْ كُنْتُمْ صٰدِقِيْنَ ٥ قَالُوْا سُبْحٰنَكَ لَا عِلْمَ لَنَآ اِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا ؕ اِنَّكَ اَنْتَ الْعَلِيْمُ الْحَكِيْمُ ٥ البقرۃ،

آیت ۳۱، ۳۲) اور صُلبِ آدم سے مزید انسانوں کی تخلیق فرما کر ان سے اپنی ربوبیت کی گواہی لی (وَاِذْ اَخَذَ رَبُّكَ مِنْۢ بَنِیْٓ اٰدَمَ مِنْ ظُهُوْرِهِمْ ذُرِّیَّتَهُمْ وَاَشْهَدَهُمْ عَلٰٓى اَنْفُسِهِمْ ۚ اَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ ۭ قَالُوْا بَلٰى ۚ شَهِدْنَا ۚ اَنْ تَقُوْلُوْا یَوْمَ الْقِیٰمَةِ اِنَّا كُنَّا عَنْ هٰذَا غٰفِلِیْنَ ۙ الاعراف، آیت ۱۷۲) اقبال نے اس نسبت سے ''علم الاسما'' اور ''میثاقِ روزِ ازل'' (پیمانِ اوّلین) کی تلمیحات کو توسیعِ معنی کے لیے مستعار لیا ہے۔ وہ تلمیحِ ''علم الاسماء'' کو شرفِ انسانی پر محمول کرتے ہیں اور ''روزِ الست'' سے مربوط تلمیح کا رشتہ کمال درجے کی بلاغت کے ساتھ مسلمانوں کی حالیہ صورت سے جوڑ کر معنیِ مفید کا حصول کرتے ہیں۔ خاص طور پر اس دوسری تلمیح کی ان کے ہاں بیک وقت دو سطحیں ملتی ہیں۔ ایک طرف وہ اس کے ذریعے اس کرب کا اظہار کرتے ہیں کہ آج کے مسلمان نے ''قصۂ پیمانِ اوّلیں'' کو بھلا دیا ہے تو دوسری طرف یہ موقف پیش کرتے ہیں کہ مومن کے لیے صرف ''شرابِ الست'' کی مستی (یعنی اقرار) ہی کافی نہیں بلکہ یہ پیمان مجاہدانہ حرارت اور باعمل زندگی کا متقضی بھی ہے، دونوں حوالوں سے شعر دیکھیے:

وہ جس کی شان میں آیا ہے ''علم الاسماء''
یہ ہیں سب ایک ہی سالک کی گفتگو کے مقام
(ض ک، ۲۳)

بُھلایا قصۂ پیمانِ اوّلیں میں نے
سُنے کوئی مری غُربت کی داستاں مُجھ سے
(ب د، ۸۱)

بہانہ بے عملی کا بنی شرابِ الست
مجاہدانہ حرارت رہی نہ صُوفی میں
(ض ک، ۳۸)

گویا شعرِ اقبال میں تلمیحاتِ آدم، مقامِ بشر سے آشنا کراتی ہیں اور اقبال نے ان تلمیحوں کو نئے زاویوں سے متعارف کروا کر اپنے ارفع خیالات کی ترجمانی کی ہے، یہی امر انھیں اپنے متقدمین اور معاصرین سے ممتاز کرتا ہے۔

(۴) حضرت محمد صلی اللہ علیہ و آلہٖ وسلم کی تلمیحات:

شعرِ اقبال میں حضور صلی اللہ علیہ وسلم کا تذکرۂ جلیلہ و جمیلہ کثرت سے ملتا ہے کہ مردِ مومن کی حتمی شکل آپؐ ہی کی ذاتِ مبارکہ ہے۔ یوں تو حیاتِ رسولؐ کے کئی وقایع علامہ کے ہاں تحسینی پیرائے میں موزوں ملتے ہیں مگر خالصتاً قرآنی تلمیحی زاویے کے اعتبار سے دیکھا جائے تو انھوں نے واقعۂ معراج کی پیش کش کو اولیت دی ہے اور اسے انسانی قویٰ کی بیداری، جرأت و ہمت اور استقامت کے استعارے کے طور پر پیش کیا ہے ۔ ۲۷ رجب کی مبارک رات کو خدائے سمیع و بصیر نے حضورؐ پاک کو اپنی نشانیاں دکھانے کے لیے راتی رات مسجدِ حرام سے مسجدِ اقصیٰ کی سیر کرائی (سُبْحٰنَ الَّذِیْٓ اَسْرٰى بِعَبْدِهٖ لَیْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ اِلَى الْمَسْجِدِ الْاَقْصَا الَّذِیْ بٰرَكْنَا حَوْلَهٗ لِنُرِیَهٗ مِنْ اٰیٰتِنَا ۭ اِنَّهٗ هُوَ السَّمِیْعُ الْبَصِیْرُ ۔ بنی اسرآءیل، آیت ۱) اور آپؐ اس رات خدا سے اس قدر نزدیک ہو گئے کہ دو کمان سے بھی کم تر فاصلہ رہ گیا۔ (وَهُوَ بِالْاُفُقِ الْاَعْلٰى ۝ ثُمَّ دَنَا فَتَدَلّٰى ۝ فَكَانَ قَابَ قَوْسَیْنِ اَوْ اَدْنٰى ۝ النجم، آیت ۸، ۹، ۱۰) اس موقعے پر آپ صلی

اللہ علیہ وسلم نے پورے ہوش وحواس سے آیات وتجلیات الٰہی کا مشاہدہ کیا اور دیدۂ بصیرت سے ان حالات وواقعات کو یوں دیکھا کہ نہ آپ ؐ کی نگاہ ہٹی، اور نہ حد سے بڑھی (اِذْ یَغْشَی السِّدْرَۃَ مَا یَغْشٰی ۝ مَازَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغٰی ۝ لَقَدْ رَاٰی مِنْ اٰیٰتِ رَبِّہِ الْکُبْرٰی ۝ النحم، آیت ۱۶، ۱۷، ۱۸) اقبال نے اس واقعے کی تمام تر جزئیات کو بطریقِ احسن برتا ہے اور "لیلۃ الاسریٰ" سے متعلق ان تمام تلمیحات کو عظمتِ بشر کی علامت بنا دیا ہے۔ خاص طور پر وہ عصرِ حاضر سے ان تلمیحات کا ناتا جوڑ کر ان سے اصلاحِ احوال کا فریضہ انجام دیتے ہیں اور اس ضمن میں تنبیہی ودعائیہ ہر دو طرح کے پیرائے اختیار کرتے ہیں۔ اس واقعے کی مختلف جہتیں کلامِ اقبال میں یوں ظہور پذیر ہوتی ہیں:

اخترِ شام کی آتی ہے فلک سے آواز — سجدہ کرتی ہے سحر جس کو وہ ہے آج کی رات
رہ یک گام ہے ہمت کے لیے عرشِ بریں — کہہ رہی ہے یہ مسلماں سے معراج کی رات

(ب د، ۲۴۹)

جہانِ آب وگِل سے عالمِ جاوید کی خاطر — نبوت ساتھ جس کو لے گئی وہ ارمغاں تو ہے

(" ، ۲۶۹)

سبق ملا ہے یہ معراجِ مصطفیٰؐ سے مجھے — کہ عالمِ بشریت کی زد میں ہے گردوں

(ب ج، ۲۷)

ناوک ہے مسلماں ہدف اس کا ہے ثریا — ہے سِرِ سرا پردۂ جاں نکتۂ معراج
تو معنیِ "والنجم" نہ سمجھا تو عجب کیا — ہے تیرا مدوجزر ابھی چاند کا محتاج

(ض ک، ۱۷)

فروغِ مغربیاں کر رہا ہے خیرہ تجھے — تری نظر کا نگہباں ہو صاحبِ 'مازاغ'!

(" ، ۸۵)

اقبال کے ہاں قبیلۂ قریش کے قبل از اسلام کے بتوں "لات" اور "منات" کی تلمیحات بھی ملتی ہیں جنھیں حضور صلی اللہ علیہ وسلم نے گرانے کا حکم دیا۔ قرآن میں ان بتوں کا تذکرہ دعوتِ تدبر کے ضمن میں آیا ہے (اَفَرَءَیْتُمُ اللّٰتَ وَالْعُزّٰی ۝ وَمَنٰوۃَ الثَّالِثَۃَ الْاُخْرٰی ۝ النحم، آیت ۱۹، ۲۰) علامہ نے ان تلمیحات سے تفکر کی مختلف جھلکیاں پیش کی ہیں اور ان کو نئی تعبیرات عطا کرتے ہوئے کہیں الہیات کے تراشے ہوئے بُت قرار دیا ہے تو کہیں وہ انھیں تعقل کے پروردہ سمجھتے ہیں، کہیں فنائے خودی کی علامت گردانتے ہیں تو کہیں فنائے حیات وکائنات سے تعبیر کرتے ہیں، اسی طرح یہ بت بعض مواقع پر قدامت پسندی اور فرقہ بندی کی شکل بھی اختیار کر لیتے ہیں، چند شعر دیکھیے:

بدل کے بھیس پھر آتے ہیں ہر زمانے میں — اگرچہ پیر ہے آدم، جواں ہیں لات و منات

(ض ک، ۳۷)

حریم تیرا، خودی غیر کی، معاذ اللہ! دوبارہ زندہ نہ کر کاروبارِ لات و منات

(۱۰۶،")

وہی حرم ہے، وہی اعتبارِ لات و منات خدا نصیب کرے تجھ کو ضربتِ کاری!

(۱۷۷،")

کیا مسلماں کے لیے کافی نہیں اس دور میں یہ الٰہیات کے ترشے ہوئے لات و منات

(ار ح،۱۴)

عقل کو ملتی نہیں اپنے بتوں سے نجات عارف و عامی تمام بندۂ لات و منات

(۲۵،")

مقام بندۂ مومن کا ہے ورائے سپہر زمیں سے تا بہ ثریا تمام لات و منات

(۲۵،")

تلمیحاتِ محمد صلی اللہ علیہ وسلم ہی کے ضمن میں ''بشیر'' اور ''نذیر'' کی تلمیحیں (وَمَآ اَرۡسَلۡنٰكَ اِلَّا كَآفَّةً لِّلنَّاسِ بَشِيۡرًا وَّنَذِيۡرًا وَّ لٰـكِنَّ اَكۡثَرَ النَّاسِ لَا يَعۡلَمُوۡنَ ٥ سبا، آیت ۲۸)، بھی کلام اقبال میں موزوں ملتی ہیں اور وہ ان کی وساطت سے مدحِ رسول کرنے کے ساتھ ساتھ انھیں بندۂ مومن کو اس کے مقام سے آشنا کرانے کے لیے بھی استعمال کرتے ہیں:

یہ اعجاز ہے ایک صحرا نشیں کا بشیری ہے آئینہ دارِ نذیری!

(ب ج،۱۱۸)

افرنگ ز خود بے خبرت کرد وگرنہ اے بندۂ مومن! تو بشیری، تو نذیری

(ض ک،۱۷۵)

(۵) فرشتوں کی تلمیحات:

کلامِ اقبال میں حضرت جبرئیل اور اسرافیل جیسے مقرب فرشتوں کی تلمیحات بالترتیب ارفعیت و تقدس اور انقلاب آفرینی کے معنوں میں مستعمل ہیں۔ جبرئیل کے ساتھ تو علامہ کو اس حد تک موانست ہے کہ انھوں نے اپنے دوسرے مجموعۂ کلام کا نام ہی بالِ جبریل رکھا اور ان کی شاعری میں یہ مقرب فرشتہ ایک مؤثر شعری کردار کے طور پر بھی ابھرتا ہے۔(۷۰) اقبال نے حضرت جبرئیل کے حوالے سے ''روح الامین''، ''روح القدس'' اور ''دمِ جبرئیل'' کی تلمیحات کو نئے انداز سے برتا ہے۔ وہ آپ کے روح الامینی کے وصف کو بندۂ خاکی میں اُبھرتا ہوا دیکھتے ہیں اور اس امر کا ادراک بھی رکھتے ہیں کہ ہر فرد قوتِ پرواز کا ملکہ نہیں پا سکتا۔ اسی طرح وہ جبرئیل کے تقدس اور نور کی ستایش کرتے ہیں اور اپنی شاعری کو ''دمِ جبرئیل'' سے وابستہ کرنے کے تمنائی بھی محسوس ہوتے ہیں۔ کہیں کہیں آدم کو جبرئیل پر فائق ٹھہراتے ہوئے ان کے کلام میں بے باکانہ انداز بھی در آتا ہے:

جب اس انگارۂ خاکی میں ہوتا ہے یقیں پیدا ‏ ‏ تو کر لیتا ہے یہ بال و پرِ روح الامیں پیدا
(ب د،۲۷۱)

ہر سینہ نشیمن نہیں جبریلِ امیں کا ‏ ‏ ہر فکر نہیں طائرِ فردوس کا صیاد
(ب ج،۶۰)

ہمسایۂ جبریلِ امیں، بندۂ خاکی ‏ ‏ ہے اس کا نشیمن نہ بخارا نہ بدخشاں
(ض ک،۶۰)

اسی طرح ان کے ہاں مقرب فرشتے اسرافیل جو ہنگامِ رستخیز میں صُور پھونکنے پر مامور ہیں (وَنُفِخَ فِی الصُّوْرِ فَصَعِقَ مَنْ فِی السَّمٰوٰتِ وَمَنْ فِی الْاَرْضِ o الزمر، آیت ۶۸)، (وَنُفِخَ فِی الصُّوْرِ فَاِذَا هُمْ مِّنَ الْاَجْدَاثِ اِلٰی رَبِّهِمْ یَنْسِلُوْنَ۔ یٰسٓ، آیت ۵۱) کی تلمیح سرتاسر ایسے انقلاب کی علامت کے طور پر آئی ہے جو قلبِ ماہیت کرتا ہے۔ یہ انقلاب وہ اپنی شاعری کے ذریعے لانے کے متمنی ہیں یا مردِ مومن کے دل کو یہ حشر برپا کرنے پر مجبور پاتے ہیں:

حضورِ حق میں اسرافیل نے میری شکایت کی ‏ ‏ یہ بندہ وقت سے پہلے قیامت کر نہ دے برپا
(ب ج،۲۳)

مصلحتاً کہہ دیا میں نے مُسلماں تجھے ‏ ‏ تیرے نفس میں نہیں، گرمیِ یوم النشور
(ض ک،۵۱)

فطرت کے تقاضوں سے ہوا حشر پہ مجبور ‏ ‏ وہ مُردہ کہ تھا بانگِ سرافیل کا محتاج
(ا ح،۳۷)

(۶) حضرتِ عیسیٰؑ کی تلمیحات :

اقبال نے حضرتِ عیسیٰؑ، روح اللہ کے معجزات یعنی "قُم باذن اللّٰہ" کہہ کر مردوں کو زندہ کرنا، پھونک مار کر ہر قسم کی بیماری سے شفایاب کر دینا اور مٹی کے پرندے میں حکمِ الٰہی سے جان بھر دینا (وَاِذْ تَخْلُقُ مِنَ الطِّیْنِ كَهَیْـَٔةِ الطَّیْرِ بِاِذْنِیْ فَتَنْفُخُ فِیْهَا فَتَكُوْنُ طَیْرًا بِاِذْنِیْ۔ المآئدۃ، آیت ۱۱۰) کو بطورِ تلمیحات برتتے ہوئے اپنے کلام کی معنویت میں اضافہ کیا ہے۔ مسیحِ ناصری کا بظاہر مصلوب ہونا اور قتل کیا جانا اور بہ حقیقت قدرت و حکمت والے خدا کا ان کو اپنی طرف زندہ اُٹھا لے جانا (وَّقَوْلِهِمْ اِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِیْحَ عِیْسَى ابْنَ مَرْیَمَ رَسُوْلَ اللّٰهِۚ وَمَا قَتَلُوْهُ وَمَا صَلَبُوْهُ وَلٰكِنْ شُبِّهَ لَهُمْؕ وَاِنَّ الَّذِیْنَ اخْتَلَفُوْا فِیْهِ لَفِیْ شَكٍّ مِّنْهُؕ مَا لَهُمْ بِهٖ مِنْ عِلْمٍ اِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّۚ وَمَا قَتَلُوْهُ یَقِیْنًاۢ o بَلْ رَّفَعَهُ اللّٰهُ اِلَیْهِؕ وَكَانَ اللّٰهُ عَزِیْزًا حَكِیْمًا o النسآء، آیت ۱۵۷، ۱۵۸) بھی کلامِ اقبال میں بھرپور موزونیت کے ساتھ بیان ہوا ہے۔ اقبال "قم باذن اللہ" کے معجزے کو اخلاقی اعتبار سے مردہ دلوں میں حقانیت کی لے دوڑانے کے لیے مستعار لیتے ہیں اور حضرت عیسیٰؑ کی مسیحانفسی ان کے ہاں مردِ مومن کی بیداری کا استعارہ بن گئی ہے۔ نیز آپؑ کا چوبِ چہار گوشہ پر مصلوب کیا جانا علامہ نے اعلائے

کلمتہ الحق کے بھرپور کنائے کے طور پر برتا ہے۔ کلامِ اقبال سے ان مختلف تلمیحاتی جہات کے ضمن میں شعری اسناد ملاحظہ ہوں:

قم باذن اللہ، کہہ سکتے تھے جو، رخصت ہوئے — خانقاہوں میں مجاور رہ گئے یا گورکن
(ب ج، ۱۶۱)

غمیں نہ ہو کہ پراگندہ ہے شعور ترا — فرنگیوں کا یہ افسوں ہے، قُم باذن اللہ
(ض ک، ۶۵)

دارالشفا حوالیِ بطحا میں چاہیے — نبضِ مریض پنجۂ عیسیٰ میں چاہیے
(ب د، ۱۹۵)

نفسِ گرم کی تاثیر ہے اعجازِ حیات — ترے سینے میں اگر ہے تو مسیحائی کر
("، ۲۷۹)

جہاں کی روحِ رواں لا الٰہ الّا ھو — مسیح و میخ و چلیپا یہ ماجرا کیا ہے
(ا ح، ۲۵)

(۷) حضرتِ خضر کی تلمیحات:

کلامِ اقبال میں تلمیحاتِ خضر نئی اور منفرد معنوی جہتوں کے ساتھ پیش ہوئی ہیں۔ مختلف اسلامی روایات میں اس قدیم الایام ہستی کا شمار انبیا اور اولیا میں کیا جاتا ہے اور آپؑ کا نام خضر، الیسع یا ایلیا اور کنیت ابوالعباس بیان کی جاتی ہے (۱۷) قرآن پاک میں "سورۃ الکھف" میں حضرتِ موسیٰؑ سے متعلق حقیقت و معرفت پر مبنی ایک واقعے میں آپؑ کا حوالہ ملتا ہے لیکن یہاں آپؑ کا نام مذکور نہیں ہے۔ خضر کے حوالے سے مختلف ادبی روایات بھی معروف ہیں جن کی وساطت سے علامہ نے ان کی علمیت و بصیرت، ژرف بینی، ظاہری حُلیے اور دیگر شخصی اوصاف کا تذکرہ کمال تاثیر سے سپردِ قلم کیا ہے۔ اس تلمیحی کردار سے علامہ کی دلچسپی اس حد تک ہے کہ وہ اپنے چاروں اُردو مجموعوں میں اس کی وساطت سے بے مثال نکات اخذ کرتے ہیں۔ تاہم یہاں ان روایاتِ خضری سے قطع نظر خالصتاً قرآنی تلمیح کے زاویے سے دیکھا جائے تو صرف ایک مقام پر بانگِ درا کی نظم "خضرِ راہ" میں اس کا سراغ ملتا ہے۔ یہاں اقبال نے خضر کی علمیت کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے قرآنی واقعے کو بڑی روانی سے حصۂ نظم بنایا ہے۔ حضرتِ موسیٰؑ کے ساتھ سفر کرتے ہوئے خضر نے ایک مسکین کی کشتی میں سوراخ کیا، معصوم بچے کو مار ڈالا اور ایک گاؤں میں یہاں کے لوگوں کی بدسلوکی کے باوجود دو یتیم لڑکوں کی شکستہ دیوار کی تعمیر بغیر اُجرت کے کر ڈالی۔ حضرتِ موسیٰؑ نے خضر کے ہر فعل کی ممانعت کی جس پر وہ بولے کہ بلاشبہ اب ہماری جُدائی کا وقت آن پہنچا ہے۔ (قَالَ هٰذَا فِرَاقُ بَيْنِيْ وَبَيْنِكَ ۚ الکھف، آیت ۷۸) پھر، حضرت موسیٰ کو ان امور کی حقیقت پر مطلع کرتے ہوئے فرمایا کہ کشتی میں سوراخ اس لیے کیا گیا کہ وہ غربا کی تھی، وگرنہ آگے کا ظالم بادشاہ ان سے یہ بے عیب کشتی ضرور چھین لیتا، لڑکے کو اس لیے قتل کر دیا کہ وہ صالح والدین کی اولاد ہونے کے باوصف کافر اور سرکش نکلتا۔ اسی طرح دیوار کی مرمت اس لیے کی کہ اس کے نیچے خزینہ مدفون تھا، سو پروردگار نے چاہا کہ وہ دونوں اپنی پختگی

کی عمر کو پہنچ جائیں اور اپنا دفینہ نکال لیں، یہ ہے حقیقت اُن باتوں کی جن پر آپ سے صبر نہ ہو سکا۔ (سَاُنَبِّئُكَ بِتَاْوِيْلِ مَالَمْ تَسْتَطِعْ عَّلَيْهِ صَبْرًا ○ اَمَّا السَّفِيْنَةُ فَكَانَتْ لِمَسٰكِيْنَ يَعْمَلُوْنَ فِى الْبَحْرِ فَاَرَدْتُّ اَنْ اَعِيْبَهَا وَكَانَ وَرَآءَهُمْ مَّلِكٌ يَّاْخُذُ كُلَّ سَفِيْنَةٍ غَصْبًا ○ وَاَمَّا الْغُلٰمُ فَكَانَ اَبَوٰهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِيْنَا اَنْ يُّرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَّكُفْرًا ○ فَاَرَدْنَا اَنْ يُّبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْرًا مِّنْهُ زَكٰوةً وَّ اَقْرَبَ رُحْمًا ○ وَاَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلٰمَيْنِ يَتِيْمَيْنِ فِى الْمَدِيْنَةِ وَكَانَ تَحْتَهٗ كَنْزٌ لَّهُمَا وَكَانَ اَبُوْهُمَا صَالِحًا فَاَرَادَ رَبُّكَ اَنْ يَّبْلُغَآ اَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنْزَهُمَا رَحْمَةً مِّنْ رَّبِّكَ وَمَا فَعَلْتُهٗ عَنْ اَمْرِىْ ذٰلِكَ تَاْوِيْلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَّلَيْهِ صَبْرًا ○ الکھف، آیت ۷۸ تا ۸۲) اقبال شعرِ ملیح میں ستائشی انداز اختیار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اے تری چشمِ جہاں بیں پر وہ طوفاں آشکار — جن کے ہنگامے ابھی دریا میں سوتے ہیں خموش

'کشتیِ مسکین'، و 'جانِ پاک' و 'دیوارِ یتیم' — علمِ موسیٰ بھی ہے تیرے سامنے حیرت فروش

(ب د، ۲۵۶)

(۸) حضرت یوسفؑ کی تلمیحات :

علامہ کے اردو کلام میں حیات و سیرتِ یوسفؑ سے متعلق قصے، جسے قرآن میں "احسن القصص" (نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ اَحْسَنَ الْقَصَصِ۔ یوسف، آیت ۳) قرار دیا گیا ہے، کو کم برتنے کے باوصف اس سے بھرپور معنی آفرینی کی گئی ہے۔ اس قصے کی مختلف جزئیات میں سے خاص طور پر ان کے ہاں آپؑ کے کنویں میں مقید ہونے (وَجَآءَتْ سَيَّارَةٌ فَاَرْسَلُوْا وَارِدَهُمْ فَاَدْلٰى دَلْوَهٗ قَالَ يٰبُشْرٰى هٰذَا غُلٰمٌ وَ اَسَرُّوْهُ بِضَاعَةً یوسف، آیت ۱۹)، بازارِ مصر میں نہایت ارزاں فروخت ہونے (وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُوْدَةٍ یوسف، آیت ۲۰) اور زلیخا کے ان کے حُسن سے متاثر ہونے جیسے پہلوؤں کو تشبیہی، استعاراتی اور علامتی پیرائے میں تلمیح کرنے کا رجحان لائقِ اعتنا ہے۔ اس سلسلے میں کہیں وہ یوسف کو جنسِ محبت کا استعارہ بنا دیتے ہیں جو بزمِ جہاں میں نایاب ہے تو کہیں آپؑ کے کنویں میں مقید ہونے کو توحیدِ مطلق کے مختلف تصورات میں ڈھل کر محدود ہونے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ یوں بھی ہوتا ہے کہ کسی موقعے پر وہ "یوسفِ گم گشتہ" کو درخشاں اسلاف کی علامت ٹھہراتے ہوئے خونِ زلیخا (عہدِ حاضر کے نوجوان) کو تپش آمادہ کرنے کے خواہاں نظر آتے ہیں اور کبھی ان کے ہاں یوسف کا کنعان سے سے مصر جانا اسلام کے بے حدود و ثغور تصورِ قومیت کی علامت بن جاتا ہے تاہم اقبال کے اشعارِ ملیح کا کمال یہ ہے کہ ہر مرتبہ تازہ کاری کا احساس ہوتا ہے، شعر دیکھیے:

مدّتوں ڈھونڈا کیا نظارۂ گل خار میں — آہ وہ یوسف نہ ہاتھ آیا ترے بازار میں

(ب د، ۶۴)

کنویں میں تو نے یوسف کو جو دیکھا بھی تو کیا دیکھا — ارے غافل! جو مطلق تھا مقید کر دیا تو نے

(" ، ۷۳)

جلوۂ یوسفِ گم گشتہ دکھا کر ان کو تپش آمادہ تر از خونِ زلیخا کر دیں

(۱۳۲،")

پاک ہے گردِ وطن سے سرِ داماں تیرا تو وہ یوسف ہے کہ ہر مصر ہے کنعاں تیرا

(۲۰۵،")

(۹) حضرتِ سلیمانؑ کی تلمیحات :

شعرِ اقبال میں بنی اسرائیل کے پیغمبرؑ اور بادشاہ، حضرت سلیمانؑ کی تلمیحات قلیل تعداد میں ہونے کے باوصف انتہائی مؤثر کردار ادا کرتی ہیں۔ ان میں سے ایک تو ''نگینِ سلیمان'' یا ''خاتمِ سلیمان'' کی تلمیح ہے، جس پر کندہ اسمِ اعظم کی وساطت سے آپؑ مختلف مخلوقات اور اناس واجنہ پر حکومت کیا کرتے تھے۔ اس انگشتری کو ایک دیو نے حیلے بہانے سے چُرا کر ۴۰ دن تک آپؑ کی سلطنت پر قبضہ کر لیا تھا۔ بالآخر آپؑ نے خدا سے اس کے حصول کی خاطر مناجات کی (قَالَ رَبِّ اغْفِرْلِیْ وَهَبْ لِیْ مُلْكاً لَّا یَنْۢبَغِیْ لِاَحَدٍ مِّنْۢ بَعْدِیْ ص، آیت ۳۵) جو بارگاہِ ایزدی میں قبول ہوئی۔ دوسری تلمیح وادی النمل میں (حَتّٰۤی اِذَاۤ اَتَوْا عَلٰی وَادِالنَّمْلِ النمل، آیت ۱۸) چیونٹیوں کی ملکہ اور حضرت سلیمان کے مابین ملاقات کا احاطہ کرتی ہے جس میں مورِ بے پر نے نصیحت کی کہ کسی سلطنت کو بھی بقائے دوام حاصل نہیں۔ علامہ نے ''نگینِ سلیمان'' کو نہ صرف قدر و منزلت کے کنائے کے طور پر پیش کیا ہے بلکہ اسے اخلاف کے برتر خصایص کی علامت بنا کر آج کے مسلمان کے جذبۂ عمل کو مہمیز بھی لگائی ہے۔ اسی طرح وہ ''مورِ بے پر'' کو اُمتِ مسلمہ کے لیے مستعار لے کر اس کے ہمدوشِ سلیمان ہونے کی تمنا کرنے کے ساتھ ساتھ اس تلمیح کے وسیلے سے مردِ مسلماں کو خودداری کی تلقین بھی کرتے ہیں۔ اقبال کے تلمیحاتی شعر ملاحظہ ہوں:

ایک پتھر کے جو ٹکڑے کا نصیبا جاگا خاتمِ دستِ سلیماں کا نگیں بن کے رہا

(ب د، ۸۶)

جس سے تیرے حلقۂ خاتم میں گردوں تھا اسیر اے سلیماں! تیری غفلت نے گنوایا وہ نگیں

(۲۲۱،")

مشکلیں اُمتِ مرحوم کی آساں کر دے مورِ بے مایہ کو ہمدوشِ سلیماں کر دے

(۱۶۹،")

مومیائی کی گدائی سے تو بہتر ہے شکست مورِ بے پر! حاجتے پیشِ سلیمانے میر

(۲۶۵،")

(۱۰) حضرت نوحؑ کی تلمیحات :

پُورلمک، حضرت نوحؑ بنی اسرائیل کے وہ پیغمبر تھے جن کی قوم نے ان کی دعوتِ حق کو جھٹلایا اور بہت قلیل تعداد میں حق پرست ان کے گرویدہ ہوئے۔ چنانچہ آپؑ نے اس نافرمان قوم کے لیے بددعا کی کہ جتنے کافر زمین پر ہیں ان میں سے ایک بھی باقی نہ رہے (وَقَالَ نُوحٌ رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْاَرْضِ مِنَ الْكٰفِرِيْنَ دَيَّارًا ٥ نوح، آیت ۲۶) آپؑ کی نفرین کارگر ہوئی اور ان کی قوم کو پانی کے شدید طوفان کا سامنا کرنا پڑا جبکہ حضرت نوحؑ نے خدا کے حکم سے ایک کشتی تیار کی اور اپنے پیروکاروں کے ہمراہ اس میں سوار ہو کر نجات پائی۔ (وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِاَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَاطِبْنِىْ فِى الَّذِيْنَ ظَلَمُوْا ۚ اِنَّهُمْ مُّغْرَقُوْنَ۔ ہود، آیت ۳۷) دیکھیے اقبال ''دعائے نوحؑ'' (لاتذر) اور ''کشتیٔ نوحؑ'' کی تلمیحات کی کس خلاقی سے اصلاحِ احوال کے لیے پیوندِ کلام کرتے ہیں:

دلِ مردِ مومن میں پھر زندہ کر دے   وہ بجلی کہ تھی نعرۂ ''لاتذر'' میں
(ب ج، ۱۰۵)

کشتیٔ حق کا زمانے میں سہارا تو ہے   عصرِ نو رات ہے دھندلا سا ستارا تو ہے
(ب د، ۲۰۶)

کُلّی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اشخاص و وقایع پر مشتمل تلمیحات کے سلسلے میں اقبال نے اشخاصِ مذکور کے متنوع اوصافِ مبارکہ کی مدد سے گہری بصیرت کا اظہار کیا ہے۔ علامہ نے حضرت آدمؑ کی معافی وانابت، حضرت نوحؑ کی تبلیغِ دین کی خاطر محنت شاقہ، حضرتِ ابراہیمؑ کے ایمان وایقان، حضرت اسمٰعیلؑ کے صبر واستقامت، حضرتِ یوسفؑ کے حسن وسیرت، حضرتِ سلیمانؑ کی منکسر المزاجی، حضرتِ موسیٰؑ کی اولوالعزمی، حضرتِ خضرؑ کی علمی شان، حضرتِ عیسیٰؑ کی مسیحانفسی، جبرئیل امین کے تقدس وارفعیت، مقرب فرشتے اسرافیل کی انقلاب آفرینی اور سب سے بڑھ کر نبی آخر الزماں، حضرت محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ والہ وسلم کے اکملیت وکاملیت کے سبب معراج کے مرتبے تک رسائی پانے جیسے متبرک پہلوؤں سے اپنی شاعری میں علیت ومعنویت پیدا کی ہے اور کمال یہ ہے کہ تلمیح محض بیانِ قصص سے بڑھ کر پیغامبری کا فریضہ ادا کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

(ب) قرآنی سُورتوں کے نام، آیات کے ٹکڑے یا قرآنی تصورات پر مبنی الفاظ کی تلمیحات:

کلامِ اقبال میں قرآنی تلمیحات کے سلسلے میں قرآنی سورتوں کے نام اور آیات کے ٹکڑے یا قرآنی تصورات پر مبنی الفاظ بھی جا بجا نمود کرتے ہیں۔ قرآنی سورتوں میں وہ سورۃ طٰہٰ (۲۰ ویں سورۃ، مکی)، سورۃ النور (۲۴ ویں سورۃ، مدنی)، سورۃ الفرقان (۲۵ ویں سورۃ، مکی)، سورۃ یٰسین (۳۶ ویں سورۃ، مکی)، سورۃ النجم (۵۳ ویں سورۃ، مکی)، سورۃ الرحمٰن (۵۵ ویں سورۃ، مدنی) اور سورۃ الشمس (۹۱ ویں سورۃ، مکی) سے معانی مفید کا حصول کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کا امتیاز یہ ہے کہ وہ ان مبارک سورتوں کے اوصاف کو مدنظر رکھ کر اپنے بنیادی

تصورات کی ترسیل کرتے ہیں جس سے تلمیح کا یہ پہلو جدت اختیار کر لیتا ہے مثلاً اقبال کا اندازِ تلمیح ملاحظہ ہو:

گل و گلزار ترے خُلد کی تصویریں ہیں — یہ سبھی سورۂ والشّمس کی تفسیریں ہیں
(ب د، ۵۴)

طلسمِ ظلمتِ شب سورۂ والنّور نے توڑا — اندھیرے میں اُڑایا تاجِ زرشمعِ شبستاں کا
("، ۵۶)

نگاہِ عشق و مستی میں وہی اول وہی آخر — وہی قرآں، وہی فرقاں، وہی یٰسؔ، وہی طاہا
(ب ج، ۲۵)

تو معنیِ والنّجم نہ سمجھا تو عجب کیا — ہے تیرا مدوجزر ابھی چاند کا محتاج
(ض ک، ۱۷)

فطرت کا سرودِ ازلی اس کے شب و روز — آہنگ میں یکتا صفتِ سورۂ رحمٰن
("، ۶۵)

اسی طرح آیات کے ٹکڑوں پر مبنی اشارات بھی علامہ کے کلام میں کثرت سے موجود ہیں جنھیں ایک اعتبار سے ''صنعتِ اقتباس'' کے دایرے میں بھی شمار کیا جا سکتا ہے۔ آیات کے یہ ملمّع ٹکڑے نہ صرف معنوی تاثیر میں اضافہ کرتے ہیں بلکہ فن کارانہ مشاقی کا بھی زندہ ثبوت ہیں۔ اقبال نے انھیں اس مہارت سے پیوندِ کلام کیا ہے کہ ہر مقام پر قرآنی مباحث شعری شکل میں ڈھلے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ یہاں تلمیح حُسن وعذوبت میں اضافہ کرنے کے ساتھ ساتھ دلالت کا فریضہ بھی انجام دیتی ہے اور اقبال کے نظریات کی ترسیل میں نہایت موفق ٹھہرتی ہے۔ کلامِ اقبال میں اس قبیل کے چند نمایاں قرآنی اشاروں کو گوشوارے کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے تاکہ علامہ کے اندازِ تلمیح کا یہ پہلو بصراحت سامنے آسکے:-

بانگِ درا

شعر	آیت	ترجمہ
صبح ازل جو حسن ہوا دلستان عشق آواز 'کن' ہوئی تپش آموز جانِ عشق یہ حکم تھا کہ گلشن 'کن' کی بہار دیکھ ایک آنکھ لے کے خوابِ پریشاں ہزار دیکھ (ص ۴۵)	قرآن میں متعدد بار 'کُن' کا لفظ آیا ہے، جیسے: (اِنَّمَآ اَمْرُہٗٓ اِذَآ اَرَادَ شَيْـًٔا اَنْ يَّقُوْلَ لَهٗ كُنْ فَيَكُوْنُ o یٰسٓ، آیت ۸۲)	وہ تو بس جب کسی چیز کے پیدا کرنے کا ارادہ کرتا ہے تو کہتا ہے کہ ہو جا، سو وہ ہو جاتی ہے۔

<table>
<tr><td>کس کی ہیبت سے صنم سہمے ہوئے رہتے تھے
منہ کے بل گر کے ھو اللہ احد کہتے تھے
(ص ۱۶۵)</td><td>(قُلْ هُوَ اللّٰهُ اَحَدٌ ۚ
الاخلاص، آیت ۱)</td><td>کہہ دیجیے کہ وہ اللہ ایک ہے۔</td></tr>
<tr><td>چشمِ اقوام یہ نظارہ ابد تک دیکھے
رفعتِ شانِ رفعنا لک ذکرک دیکھے
(ص ۲۰۷)</td><td>(وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ ۝ الم نشرح،
آیت ۴)</td><td>اور ہم نے آپؐ کی خاطر آپ کا ذکر بلند کر
دیا۔</td></tr>
<tr><td>آ بتاؤں تجھ کو رمز آیۂ ''انّ الملوک''
سلطنت اقوامِ غالب کی ہے اک جادوگری
(ص ۲۶۰)</td><td>(قَالَتْ اِنَّ الْمُلُوْكَ اِذَا دَخَلُوْا قَرْيَةً
اَفْسَدُوْهَا وَجَعَلُوْٓا اَعِزَّةَ اَهْلِهَآ اَذِلَّةً ۚ
وَكَذٰلِكَ يَفْعَلُوْنَ ۝ النمل، آیت ۳۴)</td><td>۔۔۔بادشاہ جب کسی بستی میں فاتحانہ داخل ہوتے
ہیں تو اسے تہ و بالا کر دیتے ہیں اور وہاں کے لوگوں
میں سے جو عزت دار ہوتے ہیں، انھیں خوار کر
دیتے ہیں اور اسی طرح یہ لوگ کریں گے۔</td></tr>
<tr><td>مسلم استی سینہ را از آرزو آباد دار
ہر زمانے پیشِ نظر 'لاتخلف المیعاد' دار
(ص ۲۶۶)</td><td>(اِنَّ اللّٰهَ لَا يُخْلِفُ الْمِيْعَادَ ۝
ال عمران، آیت ۹)</td><td>بے شک اللہ اپنے وعدے کے خلاف نہیں
کرتا۔</td></tr>
<tr><td>حکمت و تدبیر سے یہ فتنۂ آشوب خیز
ٹل نہیں سکتا ''و قد کنتم بہ تستعجلون''
(ص ۲۸۲)</td><td>(اَثُمَّ اِذَا مَا وَقَعَ اٰمَنْتُمْ بِهٖ ۭ اٰلْـٰٔنَ وَقَدْ كُنْتُمْ
بِهٖ تَسْتَعْجِلُوْنَ ۝ یونس، آیت ۵۱)</td><td>ہر اُمت کے عذاب کے لیے اللہ کے نزدیک
معین وقت ہے، سو جب ان کا معین وقت آ
پہنچتا ہے تو اس وقت ایک ساعت نہ پیچھے ہٹ
سکتے ہیں اور نہ آگے سرک سکتے ہیں۔</td></tr>
<tr><td>کھل گئے یاجوج اور ماجوج کے لشکر تمام
چشمِ مسلم دیکھ لے تفسیرِ حرفِ 'ینسلون'
(ص ۲۸۹)</td><td>(حَتّٰٓى اِذَا فُتِحَتْ يَاْجُوْجُ وَمَاْجُوْجُ
وَهُمْ مِّنْ كُلِّ حَدَبٍ يَّنْسِلُوْنَ ۝
الانبیاء، آیت ۹۶)</td><td>یہاں تک کہ جب یاجوج اور ماجوج کھول
دیئے جائیں گے اور ہر بلندی سے نکلتے
ہوئے معلوم ہوں گے۔</td></tr>
<tr><td>حکمِ حق ہے لیس للانسان الا ما سعیٰ
کھائے کیوں مزدور کی محنت کا پھل سرمایہ دار
(ص ۲۹۱)</td><td>(وَاَنْ لَّيْسَ لِلْاِنْسَانِ اِلَّا مَا سَعٰى ۝
النجم، آیت ۳۹)</td><td>اور یہ کہ انسان کو صرف اپنی ہی کمائی ملے گی۔</td></tr>
</table>

بالِ جبریل

شعر	آیت	ترجمہ
مٹا دیا مرے ساقی نے عالمِ من وتو پلا کے مجھ کو مئے لا الہٰ الاّ ھو (ص۱۳)	(وَاِلٰهُكُمْ اِلٰهٌ وَّاحِدٌ ۚ لَآ اِلٰهَ اِلَّا هُوَ الرَّحْمٰنُ الرَّحِيْمُ ۝ البقرۃ، آیت۱۶۳)	اور تمہارا خدا ایک ہی خدا ہے، اس کے سوا کوئی خدا نہیں، وہی رحمٰن اور رحیم ہے۔
عطا اسلاف کا جذبِ دروں کر شریکِ زمرۂ لایحزنوں، کر (ص۸۷)	(اَلَآ اِنَّ اَوْلِيَآءَ اللّٰهِ لَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُوْنَ ۝ یونس، آیت۶۲)	یاد رکھو اللہ کے دوستوں پر نہ کوئی اندیشہ ہے اور نہ وہ مغموم ہوتے ہیں۔
شوق مری لے میں ہے شوق مری نے میں ہے نغمۂ اللہ ھو میرے رگ و پے میں ہے (ص۹۶)	(قُلْ هُوَ اللّٰهُ اَحَدٌ ۝ الاخلاص، آیت۱)	کہہ دیجیے کہ وہ اللہ ایک ہے۔
آہ وہ مردانِ حق! وہ عربی شہسوار حاملِ 'خلق عظیم' صاحبِ صدق و یقیں (")	(وَاِنَّكَ لَعَلٰى خُلُقٍ عَظِيْمٍ ۝ القلم، آیت۴)	اور بے شک آپ اخلاقِ حسنہ کے پیمانے پر ہیں۔
جس کی نومیدی سے ہو سوزِ درونِ کائنات اس کے حق میں تقنطوا اچھا ہے یا لاتقنطوا (ص۱۴۳)	(قُلْ يٰعِبَادِيَ الَّذِيْنَ اَسْرَفُوْا عَلٰٓى اَنْفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوْا مِنْ رَّحْمَةِ اللّٰهِ ۭ اِنَّ اللّٰهَ يَغْفِرُ الذُّنُوْبَ جَمِيْعًا ۭ اِنَّهٗ هُوَ الْغَفُوْرُ الرَّحِيْمُ ۝ الزمر، آیت۳۹)	آپ کہہ دیجیے کہ اے میرے بندو جنھوں نے اپنے اوپر زیادتیاں کی ہیں کہ تم اللہ کی رحمت سے ناامید مت ہو، بالیقین خدا تعالیٰ تمام (گذشتہ) گناہوں کو معاف فرما دے گا۔ بے شک وہ بڑا بخشنے والا اور بڑی رحمت والا ہے۔

ضربِ کلیم

شعر	آیت	ترجمہ
آہ، اے مردِ مسلماں تجھے کیا یاد نہیں حرفِ ''لا تدع مع اللہ الھا اخر'' (ص۵۵)	(وَلَا تَدْعُ مَعَ اللّٰهِ اِلٰهًا اٰخَرَ ۘ لَآ اِلٰهَ اِلَّا هُوَ ۣ كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ اِلَّا وَجْهَهٗ ۭ لَهُ الْحُكْمُ وَاِلَيْهِ تُرْجَعُوْنَ ۝ العنکبوت، آیت۸۸)	اور جب جس طرح اب تک آپ شرک سے معصوم ہیں اسی طرح آیندہ بھی اللہ کے ساتھ کسی کو معبود نہ پکارنا کہ اس کے سوا کوئی معبود نہیں۔ سب چیزیں فنا ہونے والی ہیں بجز اس ذات کے، اسی کی حکومت ہے اور اسی کے پاس تم سب کو جانا ہے۔

جو حرفِ "قل العفو" میں پوشیدہ ہے اب تک اس دور میں شاید وہ حقیقت ہو نمودار (ص ۱۳۶)	(يَسْـَٔلُوْنَكَ عَنِ الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ ۭ قُلْ فِيْهِمَآ اِثْمٌ كَبِيْرٌ وَّمَنَافِعُ لِلنَّاسِ ۡ وَاِثْمُهُمَآ اَكْبَرُ مِنْ نَّفْعِهِمَا ۭ وَيَسْـَٔلُوْنَكَ مَاذَا يُنْفِقُوْنَ ڛ قُلِ الْعَفْوَ ۭ كَذٰلِكَ يُبَيِّنُ اللّٰهُ لَكُمُ الْاٰيٰتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُوْنَ ۝ البقرۃ، آیت ۲/۲۱۹)	لوگ آپ سے شراب اور قمار کی نسبت دریافت کرتے ہیں۔ آپ فرمادیجیے کہ ان دونوں میں گناہ کی بڑی بڑی باتیں بھی ہیں اور لوگوں کو فایدے بھی ہیں اور گناہ کی باتیں ان کے فایدوں سے زیادہ بڑی ہوئی ہیں اور لوگ آپ سے دریافت کرتے ہیں کہ کتنا خرچ کریں، آپ فرمادیجیے کہ جتنا آسان ہو، اللہ تعالیٰ اسی طرح احکام کو صاف صاف بیان فرماتے ہیں۔
رہے گا تو جہاں میں یگانہ و یکتا اتر گیا جو ترے دل میں 'لاشریک لہٗ' (ص ۱۶۵)	(لَا شَرِيْكَ لَهٗ ۚ وَبِذٰلِكَ اُمِرْتُ وَاَنَا اَوَّلُ الْمُسْلِمِيْنَ ۝ الاعراف، آیت ۱۶۳)	اس کا کوئی شریک نہیں اور مجھ کو اسی کا حکم ہوا ہے اور میں سب ماننے والوں سے پہلا ہوں۔
افغان باقی، کہسار باقی الحکم للہ! الملک للہ! (ص ۱۶۶)	(مَا تَعْبُدُوْنَ مِنْ دُوْنِهٖٓ اِلَّآ اَسْمَاۗءً سَمَّيْتُمُوْهَآ اَنْتُمْ وَاٰبَاۗؤُكُمْ مَّآ اَنْزَلَ اللّٰهُ بِهَا مِنْ سُلْطٰنٍ ۭ اِنِ الْحُكْمُ اِلَّا لِلّٰهِ ۭ اَمَرَ اَلَّا تَعْبُدُوْٓا اِلَّآ اِيَّاهُ ۭ ذٰلِكَ الدِّيْنُ الْقَيِّمُ وَلٰكِنَّ اَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُوْنَ ۝ یوسف، آیت ۴۰)	تم لوگ تو خدا کو چھوڑ کر صرف چند بے حقیقت ناموں کی عبادت کرتے ہو، جن کو تم نے اور تمہارے باپ دادا نے ٹھہرا لیا ہے۔ اللہ نے تو ان کی کوئی دلیل نہیں بھیجی۔ حکم خدا ہی کا ہے، اس نے یہ حکم دیا ہے کہ بجز اس کے کسی کی عبادت مت کرو، یہی سیدھا طریقہ ہے، لیکن اکثر لوگ نہیں جانتے۔
" " "	(يُسَبِّحُ لِلّٰهِ مَا فِي السَّمٰوٰتِ وَمَا فِي الْاَرْضِ ۚ لَهُ الْمُلْكُ وَلَهُ الْحَمْدُ ۡ وَهُوَ عَلٰي كُلِّ شَيْءٍ قَدِيْرٌ ۝ التغابن، آیت ۱)	سب چیزیں جو کچھ آسمانوں اور زمین کی ہیں، اللہ کی پاکی (قالاً یا حالاً) بیان کرتی ہیں، اُسی کی سلطنت ہے اور وہی تعریف کے لائق ہے، اور وہ ہر شے پر قادر ہے۔
لادینی و لاطینی، کس پیچ میں الجھا تو دارو ہے ضعیفوں کا لا غالب الا ہو (ص ۱۷۲)	(وَاللّٰهُ غَالِبٌ عَلٰٓي اَمْرِهٖ وَلٰكِنَّ اَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُوْنَ ۝ یوسف، آیت ۲۱)	۔۔۔اور اللہ تعالیٰ اپنے کام پر غالب ہے لیکن اکثر آدمی نہیں جانتے۔

ارمغان حجاز

میں تو اس بار امانت کو اٹھاتا سرِ دوش کامِ درویش میں ہر تلخ ہے مانندِ نبات (ص ۴۸)	(اِنَّا عَرَضْنَا الْاَمَانَةَ عَلَى السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ وَالْجِبَالِ فَاَبَيْنَ اَنْ يَّحْمِلْنَهَا وَاَشْفَقْنَ مِنْهَا وَ حَمَلَهَا الْاِنْسَانُ ؕ اِنَّهٗ كَانَ ظَلُوْمًا جَهُوْلًا ۙ الاحزاب، آیت ۷۲)	اور ہم نے یہ امانت آسمانوں، زمین اور پہاڑوں کے سامنے پیش کی، سو سب نے انکار کیا اس سے کہ اسے اٹھائیں اور وہ اس سے ڈرے اور اسے انسان نے اپنے ذمے لے لیا۔ بے شک وہ بڑا ظالم اور جاہل ہے۔

اس ضمن میں آیاتِ قرآنی کے بعض ٹکڑے علامہ کے ہاں بہ تکرار بھی نظر آتے ہیں۔ خصوصاً کلامِ اقبال میں خدائے لایزال کا ''کن'' کہہ کر کائنات کو تخلیق کرنا اور آدم کا بارِ امانت کو قبول کرنا جیسے واقعات پر مشتمل متذکرہ آیات زیادہ مقتبس ملتی ہیں۔ نیز ان کے اشعارِ ملیح میں قرآنی آیات کے حصوں پر مبنی الفاظ و تراکیب مثلاً ''ھو''، ''اللہ ھو''، ''لا الہٰ''، ''لا الہٰ الاّ''، ''لا الہٰ الاّ''، ''لا الہٰ الا اللہ''، ''لا الہٰ الا ھو''، ''لا و الاّ'' اور ''اشھد ان لا الہٰ'' وغیرہ بکثرت دکھائی دیتے ہیں اور معنی آفرینی میں ان کا نہایت مؤثر کردار بھی ہے۔

یہاں اُن قرآنی تصورات پر مبنی الفاظ کا تذکرہ بھی اہم ہے، جنھیں اقبال نے بیشتر مقامات پر اپنے تصوراتِ عالیہ کی پیش کش میں معاون ٹھہرایا ہے۔ چنانچہ شعرِ اقبال میں حور و قصور و خیام، شرابِ طہور، سلسبیل، جنت و جہنم، یومِ نشور و یومِ حساب، رضوان اور عرش و ملایک وغیرہ اس طرح تلمیحاً در آتے ہیں کہ اُن کے بنیادی نظریات کی توضیح و تصریح قرآنی تصورات کی روشنی میں بہ تمام و کمال ہونے لگتی ہے، جیسے:

قہر تو یہ ہے کہ کافر کو ملیں حور و قصور — اور بے چارے مسلماں کو فقط وعدۂ حور
(ب د، ۱۶۷)

کچھ جو سمجھا مرے شکوے کو تو رضواں سمجھا — مجھے جنت سے نکالا ہوا انساں سمجھا
(" ، ۱۹۹)

اور وہ پانی کے چشمے پر مقامِ کارواں — اہلِ ایماں جس طرح جنت میں گردِ سلسبیل
(" ، ۲۵۸)

تجھ سے گریباں مرا مطلعِ صبحِ نشور — تجھ سے مرے سینے میں آتشِ اللہ ھو
(ب ج، ۹۱)

گرچہ کفِ خاک کی حد ہے سپہرِ کبود عرشِ معلّٰی سے کم سینۂ آدم نہیں

(",۹۵)

اقبال کی قرآنی تلمیحات کے پیش کردہ یہ دونوں دایرے اگر چہ اپنی اپنی جگہ پر نہایت مکمل، پُرکار اور کارگر ہیں تاہم یہ تلمیحیں اس وقت زیادہ قوی ہو جاتی ہیں جب یہ دونوں دائرے مل جاتے ہیں۔ اسی طرح اقبال اپنی تلمیحات کو بعض اوقات زمانی بعُد یا تاریخی مناسبات سے قطع نظر کر کے ایک ہی مصرعے، شعر یا مسلسل اشعار میں موزوں کر دیتے ہیں تاکہ مختلف اشخاص کو مترادفات کے طور پر سامنے لا کر عصرِ نو میں حرکت و حرارتِ عمل پیدا کر سکیں۔ اس سلسلے میں زیادہ تر استقلالِ موسیٰؑ اور ایمانِ ابراہیمؑ کا تذکرہ ساتھ ساتھ چلتا ہے اور وہ اکثر مقامات پر مثالی مومنوں کی جھلکیاں دکھاتے ہوئے انھیں بیک وقت زیرِ تلمیح لاتے ہیں۔ دیگر ملی جُلی تلمیحات میں علامہ نے محمدؐ و ابراہیمؑ، محمدؐ و جبرئیل، مصطفیٰؐ و جبرئیل، جبرئیل و اسرافیل، مسیح و کلیم، کلیم و نوح، مسیح و خضر، حور و طور اور موسیٰؑ، وادیِ ایمن و جبرئیل، شمشیرِ محمدؐ و چوبِ کلیم، حور و جبرئیل اور رضوان و انسان کو متفرق مقامات پر، اشعار کی مسلسل لڑی میں یا سوالاً جواباً برت کر بھرپور نادرہ کاری دکھائی ہے، جیسے:

ایک دن اقبال نے پوچھا کلیمِ طور سے اے کہ ترے نقشِ پا سے وادیِ سینا، چمن
آتشِ نمرود ہے اب تک جہاں میں شعلہ ریز ہو گیا آنکھوں سے پنہاں کیوں ترا سوزِ کہن
تھا جوابِ سینا کہ مُسلم ہے اگر چھوڑ کر غائب کو تو حاضر کا شیدائی نہ بن
ذوقِ حاضر ہے تو پھر لازم ہے ایمانِ خلیل ورنہ خاکستر ہے تیری زندگی کا پیرہن
شعلۂ نمرود ہے روشن زمانے میں تو کیا "شمع خود را می گدازد در میانِ انجمن
نُور ما چوں آتشِ سنگ از نظر پنہاں خوش است"

(ب د، ۲۴۰)

بحیثیت مجموعی اقبال کی قرآنی تلمیحات اپنے بھرپور تنوع کے سبب نہایت اہم قرار پاتی ہیں اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ علامہ نے ان متنوع قرآنی اشخاص، قصص، سورتوں کے اسما، قرآنی آیات کے ٹکڑوں اور مختلف قرآنی تصورات پر مبنی الفاظ کی وساطت سے اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل بڑے احسن اُسلوب میں کی ہے۔

(۲) تلمیحاتِ حدیث :

اقبال کے تصورِ انسانِ کامل کی مکمل و حتمی صورت حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی ذاتِ مبارکہ ہے اور اس نسبت سے آپ صلی اللہ علیہ وسلم کی ذاتِ اقدس کی جھلکیاں کلامِ اقبال میں متعدد مقامات پر پیش ہوئی ہیں تاہم خالصتاً تلمیح کے زاویۂ نظر سے دیکھا جائے آپ کی احادیث کو تلمیحاً لانے کا رجحان فارسی شاعری میں زیادہ ہے۔ اردو کلام میں جہاں کہیں بعض احادیث کو بطور تلمیح لایا گیا ہے، وہاں بھی زیادہ تر اشاراتی انداز ملتا ہے یعنی احادیث من و عن منقول نہیں ہیں۔ جیسے (۷۲):

شعر	حدیث مبارکہ	ترجمہ
تیغوں کے سائے میں ہم پل کر جواں ہوئے ہیں خنجر ہلال کا ہے قومی نشاں ہمارا (ب د،۱۵۹)	الجنة تحت ظلال السیوف	جنت تلواروں کے سائے تلے ہے۔
پروانے کو چراغ ہے، بلبل کو پھول بس صدیق کے لیے ہے اس کا رسولؐ بس ("،۲۲۵)	إن من امن الناس فی صحبتہ	اپنی صحبت اور مال کی وجہ سے میرے لیے سب لوگوں سے زیادہ احسان کرنے والے ابوبکرؓ ہیں۔
بندۂ مومن کا دل بیم و ریا سے پاک ہے قوتِ فرماں روا کے سامنے بے باک ہے (ب د،۵۳)	کلمته الحق عبدالسطان الجابر اجر مائته شهيد.	جابر و ظالم بادشاہ کے سامنے حق بات کہنا سو شہیدوں کا ثواب رکھتا ہے۔
کھویا گیا جو مطلب ہفتاد و دوملت میں سمجھے گا نہ تو جب تک بے رنگ نہ ہو ادراک (ب ج،۴۱)	وتفترق امتی علی ثلاث و سبعین ملة كلهم فی النار الاملة واحدة.	اور میری اُمت میں تہتر فرقے ہوں گے جن میں سوائے ایک فرقے کے سب جہنم میں جائیں گے۔
ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ غالب و کار آفریں کارکشا کارساز ("،۹۷)	لایزال العبد یتقرب الی بالنوافل حتیٰ احبه فاذا احببته کنت سمعه الذی یسمع به و بصره الذی یبصربه و یده التی یبطش بها.	بندہ نوافل کے ذریعے مجھ سے قرب حاصل کرنے کے لیے مسلسل کوشش کرتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ میں اس سے محبت کرتا ہوں تو اسی کا، کان بن جاتا ہوں جس سے وہ سُنتا ہے اور اس کی آنکھ بن جاتا ہوں، جس سے وہ دیکھتا ہے۔
بُوئے یمن آج بھی اس کی ہواؤں میں ہے رنگِ حجاز آج بھی اس کی نواؤں میں ہے ("،۹۹)	انی لا جدنفس الرحمن من قبل الیمن.	میں یمن کی طرف سے رحمٰن کی خوشبو محسوس کرتا ہوں۔

جبکہ احادیثِ مبارکہ کی من وعن تلمیح کو علامہ اپنے اردو کلام میں صرف چار پانچ مقامات پر ہی بروئے کار لائے ہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ ان مواقع پر وہ حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے ارشاداتِ عالیہ کا اطلاق وانسلاک اسلامی تاریخ کے روشن پہلوؤں سے کر کے اپنے نقطۂ نظر

کی کما حقہ ترسیل کر دیتے ہیں۔ مثلاً اقبال کا اندازِ تلمیح ملاحظہ ہو:

شعر	حدیث مبارکہ	ترجمہ
پھڑک اُٹھا کوئی تیری ادائے ماعرفنا پر ترا رتبہ رہا بڑھ چڑھ کے سب ناز آفرینوں میں (ب د، ۱۰۵)	ماعرفناک حق معرفتک۔	ہم نے تجھ کو اس طرح نہیں پہچانا جس طرح کے پہچاننے کا حق ہے۔
صورتِ خاکِ حرم یہ سرزمیں بھی پاک ہے آستانِ مسند آرائے شہِ لولاک ہے (ب د، ۱۳۶)	لولاک لماخلقت الافلاک۔ (حدیثِ قدسی)	اے نبیؐ اگر آپ نہ ہوتے تو میں افلاک کو تخلیق نہ کرتا۔
جہاں تمام ہے میراث مردِ مومن کی مرے کلام پہ حجت ہے نکتۂ لولاک (ب ج، ۶۷)	ایضاً	ایضاً
سماں 'الفقر فخری' کا رہا شانِ امارت میں بآب و رنگ و خال و خط چہ حاجت روی زیبا را (ب د، ۱۸۰)	الفقر فخری وبہ افتخر. (موضوع حدیث)	فقر میرا فخر ہے اور اس پر میں تفاخر کرتا ہوں۔
آب و گلِ تیری حرارت سے جہانِ سوز و ساز ابلہِ جنت تری تعلیم سے دانائے کار (ا ح، ۱۰)	اکثر اھل الجنته بلہ.	اکثر جنتی بھولے بھالے ہوتے ہیں۔

(۳) مذہبی و صُوفیانہ تلمیحات :

کلامِ اقبال میں اسلام، یہودیت، عیسائیت، بدھ ازم اور ہندو ازم کے علاوہ سکھوں، پارسیوں اور بابیوں کے مذاہب و مسالک سے منسلک مختلف اشخاص و واقعات اور تصورات کو بھی توسیع و ترسیلِ مطلب کے لیے غیر معمولی بے ساختگی اور رچاؤ سے تلمیح کیا گیا ہے۔ اسی طرح تصوف کے بنیادی نظریات، اصطلاحات اور نمائندہ صوفیا پر مبنی تلمیحات جا بجا نمود کرتی ہیں۔ یہ مذہبی و صوفیانہ تلمیحاتی سرمایہ بڑا جاندار، دوٹوک اور براہِ راست ہے اور صُوفیانہ تلمیحات میں تو وہ ایک بہت بڑے طنز نگار کے طور پر اُبھرتے ہیں۔ بعض اوقات وہ اسلامی تلمیحات کے ساتھ دیگر مذاہب کی تلمیحوں کو آمیخت کر کے حیران کن نتائج کا استخراج کرتے ہیں اور ایسی ملی جُلی تلمیحات میں ان کا اسلوب

خاصا مدلل بھی ہو جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ دوسرے ادیان اور مسلکوں کا تذکرہ شعرِ اقبال میں آتا بھی اس لیے ہے کہ وہ اسلام کی حقانیت اور اکملیت کو تقابل و آویزش سے عیاں کرنا چاہتے ہیں۔ خاص طور پر اقبال کی صوفیانہ تلمیحات اس لیے بھی لائقِ استحسان ہیں کہ ان کی وساطت سے علامہ نے ایک ایسے دور میں تصوف کے متداول و مرغوب نظریے "وحدۃ الوجود" کا ایراد کیا جب اس کے خلاف لکھنا ایک بہت بڑی بدعت شمار کیا جاتا تھا۔ اندریں حالات اس کے مقابلے میں اثباتِ خودی کا تصور پیش کر کے انھوں نے مروجہ طریق سے انحراف کیا۔ خود لکھتے ہیں:

......میرا فطری اور آبائی میلان تصوف کی طرف ہے اور یورپ کا فلسفہ پڑھنے سے یہ میلان اور بھی قوی ہو گیا تھا مگر قرآن پر تدبر کرنے اور تاریخ اسلام کا مطالعہ کرنے کے نتیجے میں یہ ہوا کہ مجھے اپنی غلطی معلوم ہوئی اور میں نے محض قرآن کی خاطر اپنے قدیم خیال کو ترک کر دیا اور اس مقصد کے لیے مجھے اپنے فطری اور آبائی رجحانات کے ساتھ ایک خوفناک دماغی اور قلبی جہاد کرنا پڑا......(۷۳)

گویا اقبال کی مذہبی و صوفیانہ تلمیحات پیغامبری کا مؤثر حربہ قرار پانے کے ساتھ ساتھ اس دور کے ہندوستان کے مذہب و تصوف پر مبنی تصورات کو سمجھنے میں بھی ممد و معاون ٹھہرتی ہیں۔ ذیل میں علامہ کی مذہبی و صوفیانہ ہر دو طرح کی تلمیحات کے مزاج کو فرداً فرداً بیان کیا جاتا ہے:۔

(الف) مذہبی تلمیحات :

اقبال کی مذہبی تلمیحات میں غالب رجحان متذکرہ مذاہب میں سے اسلام، عیسائیت اور ہندوازم سے منسلک تصورات کے اہم اشارات فراہم کرنا ہے۔ خاص طور پر وہ ان تینوں مذاہب کی تلمیحات کے تال میل سے تفکر و تفلسف کے نئے باب رقم کرتے ہیں۔ اسلامی تلمیحات کی تعداد بہت زیادہ ہے اور علامہ کے ہاں اکثر و بیشتر دینی رنگ میں ڈوبے ہوئے اشارات ملتے ہیں جیسے قرآن (کتاب اللہ)، توحید، آئینِ پیغمبرؐ، کعبہ (حرم، قبلہ، بیت اللہ)، کلمہ (کلمہ گو)، تکبیر، آخرت، منبر و محراب، اعراف، اقرار باللسان، احرام (جامہ ہائے احرامی)، صلوٰۃ و درود، حدیث و کتاب، مؤذن، اذان، وضو، دعا (دعائے نیم شب)، نماز، رکعت، روزہ، حج، جہاد، شہادت (شہدا)، غازی، تسبیح (رشتۂ تسبیح، دانۂ تسبیح، تسبیح و مناجات)، وحی، مسجد، امام، قیام و سجود (نشانِ سجدہ)، شب زندہ دار، طواف، زمزم، عید، محرم، رمضان اور تفضیلِ علیؓ وغیرہ وہ اسلامی تلمیحی اشارے ہیں جن سے اقبال اپنے نظریات کا ابلاغ کرتے ہیں۔ اسی طرح شعرِ اقبال میں عیسائیت کے ضمن میں زیادہ تر صلیب، کلیسا، رہبانیت (راہبی)، چلیپا اور پیرِ کلیسا یا پیرِ کنشت (پوپ) (۷۴) اور ہندو مذہب کے حوالے سے رام، گایتری، گیتا، دَیر، بت (مورت)، سومنات، منتر، پجاری، شکتی، شانتی، بھگت، ناقوس، ہری ہری، زنار، پاپ اور مکتی وغیرہ جیسے اشاروں سے معنویت کے دروا کرنے کی بھرپور سعی ملتی ہے۔ تاہم اس سلسلے میں امتزاجی اشارات ہر اعتبار سے فائق ٹھہرتے ہیں کہ ان کی معاونت سے اقبال نے طنز کے نادر اور بصیرت افروز نکات پیش کیے ہیں۔ چند شعر دیکھیے:

زمیں کیا، آسماں بھی تیری کج بینی کو روتا ہے　　غضب ہے سطرِ قرآں کو چلیپا کر دیا تُو نے

(ب د، ۷۳)

کعبہ پہلو میں ہے اور سودائی بُت خانہ ہے　　کس قدر شوریدہ سر ہے شوقِ بے پروا ترا

(" ،۱۸۵)

ہو تری خاک کے ذرّے سے تعمیرِ حرم　　دل کو بیگانۂ اندازِ کلیسائی کر

(" ،۲۷۹)

حجاب اکسیر ہے آوارۂ کوئے محبت کو　　مری آتش کو بھڑکاتی ہے تیری دیر پیوندی

(ب ج، ۴۴)

مسلماں ہے توحید میں گرمجوش　　مگر دل ابھی تک ہے زنّار پوش

(" ،۱۲۳)

اُن شہیدوں کو دیت اہلِ کلیسا سے نہ مانگ　　قدر و قیمت میں ہے خوں جن کا حرم سے بڑھ کر!

(ض ک، ۵۵)

طلسمِ بے خبری، کافری و دینداری　　حدیثِ شیخ و برہمن فسون و افسانہ

(ا ح، ۴۱)

جہاں تک مختلف مذاہب سے وابستہ شخصی تلمیحات کا تعلق ہے، اس سلسلے میں اقبال نے امام مہدی، گوتم بدھ، رام چندر جی، بابا گورو نانک، محمد علی باب، علامہ زمخشری اور مزدک کی تلمیحوں کو پیوندِ کلام کر کے اپنے کلیدی تصورات کی تفہیم کرائی ہے۔ امام مہدی، اہلِ تشیع کے عقیدے کے مطابق بارہویں امام ہیں جن کی ولادت سامرا میں ہوئی (۷۵) مگر وہ ابتدائے عمر میں نظروں سے اوجھل ہو گئے تاہم ہنوز زندہ ہیں اور قیامت سے قبل معیّنہ وقت پر ظہور کر کے فتنۂ دجال کا خاتمہ کریں گے۔ عام مسلمانوں میں بھی اس عقیدے سے اثر پذیری کے نتیجے میں مختلف اوقات میں مہدویت کے دعویدار نظر آتے ہیں۔ علامہ نے متنازع مباحث سے قطع نظر کر کے مہدی کی شخصیت کو علامتی آہنگ میں تلمیح کیا ہے اور وہ اس کی وساطت سے اپنے کلام کی شدت وحدت میں اضافہ کرتے ہیں۔ اس ضمن میں اُن کے بنیادی موقفات یہ ہیں کہ مہدی وہی ہے جس کی خودی پہلے نمودار ہو یا جو ہر طبقۂ انسانی کو جدتِ گفتار و کردار سے ہمکنار کر سکے، اسی سبب سے وہ نٹشے کے "تصورِ فوق البشر" میں اس کی جھلک دیکھتے ہیں اور اُن کا بنیادی اصرار یہی ہے کہ مہدی کے تخیل و تصور سے بیزاری دُرست نہیں کہ یہ تصور سرتاسر انقلاب کی آمد سے وابستہ ہے، اقبال کے ہاں اس مذہبی تلمیح کی جھلکیاں ملاحظہ ہوں:

ہوئی جس کی خودی پہلے نمودار　　وہی مہدی وہی آخر زمانی

(ب ج، ۸۹)

دُنیا کو ہے اس مہدیِ برحق کی ضرورت ہو جس کی نگہ زلزلۂ عالمِ افکار

(ض ک، ۴۴)

مجذوبِ فرنگی نے بہ اندازِ فرنگی مہدی کے تخیل سے کیا زندہ وطن کو

(" ،۵۹)

اے وہ کہ تو مہدی کے تخیل سے ہے بیزار نومید نہ کر آہوے مُشکیں سے ختن کو

(" ")

گوتم کا اصل نام سدھارت تھا اور اسے ساکیا منی بھی کہتے ہیں (۷۶) وہ اودھ سے ملحق سلطنت کے راجا کا بیٹا تھا جس نے جوانی میں علائقِ دنیوی سے علیحدگی اختیار کر کے بنوں کا رُخ کیا تا آنکہ اسے گیان حاصل ہوا اور وہ "بُدھ" کہلایا۔ اس کے پیغام کا خلاصہ یہی ہے کہ ترکِ دُنیا اور اخلاقی اقدار کی پابندی سے نروان کا حصول ہوتا ہے۔ اقبال کے ہاں گوتم بدھ کے حوالے سے تحسینی تلمیح ملتی ہے، جس کے ذریعے وہ اسے سراہتے ہیں اور اس امر پر افسوس کا اظہار کرتے ہیں کہ اس خطۂ خاک (ہندستان) سے منسلک ہونے کے باوصف برہمن نے مئے پندار کے نشے میں اس کے مساواتِ انسانی پر مبنی مذہب کو پھلنے پھولنے نہ دیا اور یہ دوسرے خطوں چین، جاپان وغیرہ میں پروان چڑھا:

قوم نے پیغامِ گوتم کی ذرا پروا نہ کی قدر پہچانی نہ اپنے گوہرِ یک دانہ کی

آہ! بدقسمت رہے آوازِ حق سے بے خبر غافل اپنے پھل کی شیرینی سے ہوتا ہے شجر

آشکار اُس نے کیا جو زندگی کا راز تھا ہند کو لیکن خیالی فلسفے پر ناز تھا

" " " " " " " " " "

برہمن سرشار ہے اب تک مئے پندار میں شمعِ گوتم جل رہی ہے محفلِ اغیار میں

(ب د، ۲۴۰)

رام چندر جی مہاراج، جو اجودھیا کے راجا دسرتھ کے فرزندِ اکبر تھے۔ رامائن بالمیکی، ان ہی کے حالات پر مشتمل ہے۔ سناتن دھرمی ہندو ان کو خدا کا ساتواں اوتار مانتے ہیں۔ ان کی زندگی ایک مثالی زندگی تھی اور ان کی داستان میں ماں باپ کی اطاعت، قول کی پابندی، ظلم کے خلاف جہاد کے جو عناصر ملتے ہیں، ان کی اہمیت آفاقی ہے (۷۷) اقبال نے اس مذہبی شخصیت کا ذکر مدحیہ پیرائے میں بایں طریق کیا ہے:

ہے رام کے وجود پہ ہندوستاں کو ناز اہلِ نظر سمجھتے ہیں اس کو امامِ ہند

اعجاز اُس چراغِ ہدایت کا ہے یہی روشن تر از سحر ہے زمانے میں شامِ ہند

تلوار کا دھنی تھا، شجاعت میں فرد تھا

پاکیزگی میں جوشِ محبت میں فرد تھا

(ب د، ۱۷۷)

بابا گورونانک، شیخوپورہ کے قصبے تل ونڈی (ننکانہ صاحب) کے رہنے والے تھے۔ وہ آغاز ہی سے زیادہ تر غور و فکر میں مستغرق رہتے اور نوجوانی ہی میں علائقِ دینوی سے کنارہ کشی اختیار کر کے سیر و سیاحت کے ذریعے خدا کی تلاش کرنے لگے۔ ان کی تعلیمات میں خدا کی وحدانیت کو افضلیت حاصل ہے۔ اقبال نے سکھ دھرم کے بانی کے اس تصورِ وحدانیت کو نظرِ استحسان سے دیکھا ہے، لکھتے ہیں:

چشتی نے جس زمیں، میں پیغامِ حق سنایا　　　نانک نے جس چمن میں وحدت کا گیت گایا
(ب د، ۸۷)

پھر اُٹھی آخر صدا توحید کی پنجاب سے　　　ہند کو اک مردِ کامل نے جگایا خواب سے
(" ، ۲۴۰)

شیرازی الاصل، مرزا محمد علی نے ۱۲۶۰ھ میں ایران میں مامور من اللہ ہونے کا دعویٰ کرتے ہوئے کہا کہ میں اس اعتبار سے باب ہوں کہ جب تک لوگ میرے افکار کے دروازے سے گزر نہ کریں گے، اس وقت تک ان پر یہ نکتہ روشن نہ ہوگا کہ امام مہدی اور مسیح موعود کب ظہور کریں گے۔ یہ شخص علم و فضل سے بہرہ مند نہ تھا، حتیٰ کہ قرآن کے اعراب تک نہ جانتا تھا لیکن بڑے بڑے مبلغین اور دانشوروں کی تائید کے سبب اس کا مذہب تیزی سے مقبولیت حاصل کرنے لگا۔ جس پر حکومتِ ایران نے چُن چُن کر بابیوں کو قتل کیا اور ۱۸۵۰ء میں باب خود بھی مقتول ہو گیا۔ بعدازاں بہاء اللہ نے اسے نئی شکل دی اور آج یورپ میں بہائی مذہب کے لوگ موجود ہیں۔ علامہ نے باب کی بے علمی کو ہدفِ طنز بناتے ہوئے وہ تلمیحی واقعہ مرقوم کیا ہے جب اسے ناصرالدین شاہ قاچار کے زمانے میں گرفتار کر کے علما کی مجلس میں لایا گیا تو اس نے قرآنی آیات پڑھتے ہوئے لفظ سموات میں اعراب کی غلطی کی۔ جب علما متبسم ہوئے تو اس نے اپنی غلطی کی تعبیر یہ کی کہ میں نے قرآن کو اعراب کی قید سے آزاد کر دیا ہے۔ دیکھیے اقبال کس مہارت سے صرف تین شعروں میں اس قصے کو صفحۂ قرطاس پر اُتار دیتے ہیں:

تھی خوب حضورِ علما باب کی تقریر　　　بے چارہ غلط پڑھتا تھا اعرابِ سمٰوٰت
اُس کی غلطی پر علما تھے متبسّم　　　بولا، تمھیں معلوم نہیں میرے مقامات
اب میری امامت کے تصدق میں ہیں آزاد　　　محبوس تھے اعراب میں قرآن کے آیات
(ض ک، ۴۶)

کلامِ اقبال میں معتزلہ عقاید کے علامہ جاراللہ محمود بن عمر زمخشری، صاحبِ تفسیر کشاف کا تلمیحی تذکرہ صرف ایک موقعے پر ملتا ہے، لکھتے ہیں:

ترے ضمیر پہ جب تک نہ ہو نزولِ کتاب　　　گرہ کشا ہے نہ رازی نہ صاحبِ کشاف
(ب ج، ۷۸)

اسی طرح اقبال، ایران میں قباد کے زمانے میں ظہور کرنے والے پہلے اشتراکی مفکر مزدک (۵۱)، اس کے نئے مذہب اور مذہبی تحریک ''مزدکیت'' کو بھی صرف دو مقامات پر بطورِ تلمیح لائے ہیں، جیسے:

مزدکیت، فتنۂ فردا نہیں، اسلام ہے جانتا ہے جس پہ روشن باطنِ ایام ہے
(ا ح،۱۲)

اقبال کے ہاں ان شخصی تلمیحات کے ساتھ ساتھ مذہبی واقعات کے اشارے بھی ملتے ہیں مثلاً ان کے کلام میں ہندوؤں کے اوتار شری کرشن کے اس مذہبی تاریخی واقعے کی جانب اشارہ ملتا ہے، جب اس نے مہا بھارت کی لڑائی میں ارجن کو مذہبی تعلیم دی، جو آج **بھگوت گیتا** کی شکل میں موجود ہے(۷۸) اقبال، اسے ہند میں ''سرودِ ربانی'' سنانے سے موسوم کرتے ہیں (سنایا ہند میں آ کر سرودِ ربانی۔ ب د، ص ۸۲)، اسی طرح وہ اس مذہبی آویزش کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں جو ازمنۂ وسطیٰ میں رومن کیتھولک کلیسا اور حکما و فلاسفہ کے درمیان پیدا ہو گئی تھی اور جس کے نتیجے میں خوب قتل و غارت گری ہوئی، بالآخر کلیسا کی شکست کے بعد یورپ میں عقلیت کا دور دورہ ہوا۔ (لہو سے لال کیا سیکڑوں زمینوں کو+ جہاں میں چھیڑ کے پیکارِ عقل و دیں میں نے، ب د، ص ۸۲) ان کے ہاں اسی ضمن میں پاپائیت کے کیتھولک مسلک کے خلاف جرمن مفکر مارٹن لوتھر کی پروٹسٹنٹ تحریک کا تلمیحی حوالہ یوں بھی آیا ہے:

دیکھ چکا المنی، شورشِ اصلاحِ دیں جس نے نہ چھوڑے کہیں عہدِ کہن کے نشاں
حرفِ غلط بن گئی، عصمتِ پیرِ کنشت اور ہوئی فکر کی کشتیِ نازک، رواں
(ب ج،۹۹)

اقبال کی مذہبی تلمیحوں میں بعض اوقات مذہبی اشخاص و وقایع اور کتب و اصطلاحات کا موضوع کی مناسبت سے اطلاق بھی ملتا ہے مثلاً وہ فرقۂ اسماعیلیہ کے پیرو حسن بن صباح (ساحرالموط) کی شخصیت کا علامتی اطلاق سرمایہ دار آقاؤں پر کر دیتے ہیں جو بندۂ مزدور کو طرح طرح کے مسکرات میں الجھائے ہوئے ہے (ساحرِالموط نے تجھ کو دیا برگِ حشیش+ اور تو اے بے خبر، سمجھا اسے شاخِ نبات، ب د ۲۶۲)، یا وہ زرتشت کے صحیفے پاژند کو غیر اسلامی تصورات کی علامت بنا دیتے ہیں (احکام ترے حق ہیں مگر اپنے مفسّر+ تاویل سے قرآں کو بنا سکتے ہیں پاژند۔ ب ج، ۲۰)، یا پھر مذہبی اصطلاح ''غیبتِ صغریٰ'' (امام مہدی کا کچھ عرصے کے لیے غائب ہو جانا) کا اطلاق سر راس مسعود کی وفات کے حوالے سے یوں کر دیتے ہیں:

ہوا جو خاک سے پیدا، وہ خاک میں مستور مگر یہ غیبتِ صغریٰ ہے یا فنا، کیا ہے؟
(ا ح،۲۵)

گویا مذہبی تلمیحات میں علامہ نے مختلف مذاہب کے حوالے سے تلمیحات کے خوب خوب پہلو نکالے ہیں جو بلاشبہ جدّت سے ہمکنار ہیں۔

(ب) صُوفیانہ تلمیحات:

اقبال کی صوفیانہ تلمیحات میں متصوفانہ اصطلاحات و اشارات کے ساتھ ساتھ صوفیائے کرام کی شخصی تلمیحیں نہایت کارگر اور

جاندار ہیں۔ وہ فقر، کرامات، مقام شوق وسرور ونظر، ضربِ کلیم، خانقاہ (خانقہی سلسلہ)، صوفی، عارف، مرید وشیخ، رندی وسرمستی، بندۂ حُر، ذکر و فکر، خلوت وجلوت، شریعت وطریقت، احوال ومقامات، سلوک وسالک، تقدیر (جبر وقدر)، وحدۃ الوجود، حجاب وجود، خبر ونظر، ذوق آتش آشامی، باطن وظاہر، نفی ہستی، معجزات، ذکرِ نیم شبی، مراقبہ، قوالی، قلندر، تسلیم ورضا، موجود ولاموجود، پیرانِ طریق، ہمہ اُوست، غیب وحضور، اندیشۂ عجم، کشاکشِ من وتو اور علم وعشق جیسے اشارات کو ترسیلِ معنی کے لیے متنوع پیرایوں میں مستعار لیتے ہیں جبکہ صوفیانہ شخصیات کی تلمیحوں (۷۹) میں علامہ نے ''وحدۃ الوجود'' اور ''وحدۃ الشہود'' دونو سے متعلق صوفیاے کرام کے تذکرے سے کلام کی معنویت کو دوچند کیا ہے۔ ان میں حضرت بایزید بسطامی، جنید بغدادی، منصور حلاج، خواجہ معین الدین چشتی اجمیری، خواجہ نظام الدین اولیا، شیخ احمد سرہندی اور سوامی رام تیرتھ جیسے صوفیا خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ پھر سب سے بڑھ کر وہ اپنے پیرومرشد مولانا روم سے انجذاب واکتساب کرتے ہیں اور اُن کی شخصیت اور کلام اکثر مواقع پر تلمیحی رنگ میں اپنی جھلک دکھاتا ہے (۸۰) اسی سلسلے میں معروف وحدۃ الوجودی صوفی ابنِ عربی کی تلمیح اقبال کے کلام میں شعری طور پر تو نہیں ملتی البتہ انھوں نے تقدیر کے مسئلے کی وضاحت کے لیے ان کی کتاب سے ابلیس ویزداں کی گفتگو ماخوذ کی ہے۔

ان صوفیاے کرام کی تلمیحات کا جائزہ لیں تو اقبال کا مبتکر اُسلوب ان سے متنوع معنی اخذ کرتا دکھائی دیتا ہے (۸۱) ابتدائی دور کے صوفیا میں وہ بسطام کے معروف صوفی بایزید طیفور البسطامی کی عبادت، زہد وتقویٰ اور محبتِ رسولؐ اور سید الطائفہ حضرت جنید بغدادیؒ کی فقر وغنا اور توکل پر مبنی شخصیات کو پیشِ نظر رکھ کر تحسینی تلمیحات سپردِ قلم کرتے ہیں۔ ان کے مطابق ایسی ہستیوں کے سامنے ہر قسم کی شان وشکوہ ہیچ قرار پاتی ہے اور یہ ہر دور کے مسلمان کے لیے باعثِ حرکت وحرارت ہیں۔ (عجب نہیں کہ مسلماں کو پھر عطا کردیں + شکوہِ سنجر وفقرِ جنیدؒ و بسطامیؒ ___ ب ج، ۷۳) اقبال نے سرزمینِ فارس سے متعلق صوفی منصور حلاج کے ''نعرۂ انا الحق'' کو وحدۃ الوجود کے عقیدے کے منطقی نتیجے کے طور پر بھی دیکھا ہے اور وہ اس یگانہ شخصیت کے ''انا الحق'' کہنے اور اپنی تصنیفات میں اسی قبیل کے تصورات پیش کرنے پر خلیفہ عباسی المقتدر کے حکم پر پھانسی کی سزا پانے کو ستائشی انداز میں دیکھتے ہیں اور اس کارشتہ خودگیری، خودداری اور آزادی کے ساتھ جوڑ کر اپنے بنیادی تصورات کا ابلاغ مؤثر طور پر کرتے ہیں:

منصور کو ہوا لبِ گویا پیامِ موت — اب کیا کسی کے عشق کا دعویٰ کرے کوئی
(ب د، ۱۰۲)

رقابت علم و عرفاں میں غلط بینی ہے منبر کی — کہ وہ حلاج کی سُولی کو سمجھا ہے رقیب اپنا
(ب ج، ۲۳)

مری خودی بھی سزا کی ہے مستحق لیکن — زمانہ دار و رسن کی تلاش میں ہے ابھی
(ض ک، ۱۴۲)

خودگیری و خودداری و گلبانگِ 'اَناالحق'　　　آزاد ہو سالک تو ہیں یہ اس کے مقامات
(ا ح، ۳۸)

اقبال نے اپنے کلام میں خواجۂ خواجگان، پیرِ سنجر، حضرت خواجہ معین الدین چشتی اجمیری کے فیوض باطنی اور بالخصوص ہند میں اُن کی بے مثال تبلیغِ دین کو سراہا ہے۔(چشتی نے جس زمیں میں پیغامِ حق سُنایا۔۔۔ب د، ۸۸) اور وہ حضرت محبوب الٰہی (خواجہ نظام الدین اولیا) کے تصوف وشریعت پر مبنی پیغام کو بے حد تحسینی انداز میں یوں تلمیح کرتے ہیں:

فرشتے پڑھتے ہیں جس کو وہ نام ہے تیرا　　　بڑی جناب ہے تیری، فیض عام ہے تیرا
ستارے عشق کے تیری کشش سے ہیں قائم　　　نظامِ مہر کی صورت نظام ہے تیرا
تری لحد کی زیارت ہے زندگی دل کی　　　مسیح و خضر سے اونچا مقام ہے تیرا
نہاں ہے تیری محبت میں رنگِ محبوبی　　　بڑی ہے شان، بڑا احترام ہے تیرا
(ب د، ۹۶)

اسی طرح علامہ نے سلسلۂ نقشبندیہ کے صوفی شیخ مجددؒ، شیخ احمد سرہندی (مجدد الف ثانی) کو بھی خراجِ عقیدت پیش کیا ہے اور انھوں نے جس طرح ہندستان میں اصلاحِ دین کی کاوش کرتے ہوئے اکبر کے "دینِ الٰہی" کا سدِّ باب کیا اور بعدازاں اس کے فرزند جہانگیر کے سامنے سجدۂ تعظیمی کرنے سے انکار کر کے قیدوبند کی صعوبتیں برداشت کیں، ان کے باعث اقبال انھیں ہدیۂ تبریک پیش کرتے ہیں۔اس موقعے پر اس صُوفیانہ تلمیح کا ستائشی رنگ دیدنی ہے، لکھتے ہیں:

حاضر ہوا میں شیخِ مجدّد کی لحد پر　　　وہ خاک کہ ہے زیرِ فلک مطلعِ انوار
اس خاک کے ذرّوں سے ہیں شرمندہ ستارے　　　اس خاک میں پوشیدہ ہے وہ صاحبِ اسرار
گردن نہ جھکی جس کی جہانگیر کے آگے　　　جس کے نفسِ گرم سے ہے گرمیِ احرار
وہ ہند میں سرمایۂ ملّت کا نگہباں　　　اللہ نے بر وقت کیا جس کو خبردار
(ب ج، ۱۵۸، ۱۵۹)

صُوفیانہ اشخاص ہی کی تلمیحات کے سلسلے میں اقبال کے ہاں سوامی رام تیرتھ کی تلمیح بھی ملتی ہے جو وحدۃ الوجود سے مماثل تصور "ویدانت" کے قائل تھے اور ہندستان میں ان کی رام بھگتی (رام سے عشق) کا بہت چرچا تھا۔رام سے محبت کی انتہا یہ ہے کہ وہ حالتِ جذب ومستی میں نذرِ آب ہوگئے تھے۔علامہ ان کے اس عشق اور وحدۃ الوجودی پہلو کو تحسینی نگاہ سے دیکھتے ہوئے یُوں تلمیح کرتے ہیں:

ہم بغل دریا سے ہے اے قطرۂ بے تاب تو　　　پہلے گوہر تھا، بنا اب گوہرِ نایاب تو
آہ! کھولا کس ادا سے تونے رازِ رنگ و بو　　　میں ابھی تک ہوں اسیرِ امتیازِ رنگ و بو
"　"　"　"　"　"　"　"　"　"　"　"　"　"

'لا' کے دریا میں نہاں موتی ہے الا اللہ، کا نفیِ ہستی اک کرشمہ ہے دلِ آگاہ کا

(ب د،۱۱۴)

اقبال کی مذہبی وصُوفیانہ تلمیحات پرمبنی یہ دونوں زاویے نہایت پُر کار ہیں اور ان کے بنیادی نظریات کے ساتھ ان کا اتنا گہرا تعلق ہے کہ انھیں کسی اعتبار سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، یوں یہ شاعر کی تلمیحات کا ایک بڑا نادر حصہ قرار پاتا ہے۔

(۴) تاریخی تلمیحات:

اقبال کی تاریخی تلمیحوں کو بنیادی طور پر دو حصوں اسلامی اور غیر اسلامی تلمیحات میں منقسم کیا جا سکتا ہے۔ اسلامی تاریخی شخصیات میں اولاً تو وہ حضور صلی اللہ علیہ وسلم اور ان کی ذاتِ مبارکہ سے وابستہ اور بعض بعد کی اسلامی شخصیات کا تلمیحاً تذکرہ کرتے ہیں، پھر علامہ تاریخِ اسلام کے ان اشخاص کو اپنے کلام میں بطور تلمیح لاتے ہیں جن کا تعلق دنیا کے مختلف خطوں سے رہا اور جنھوں نے مختلف زمانوں میں اسلام کی سطوت وعظمت کے جھنڈے گاڑے جبکہ غیر اسلامی تاریخ کی تلمیحات کے تحت اقبال نے قبلِ مسیح کے بعض اہم تاریخی کرداروں اور واقعات کے ساتھ ساتھ غیر اسلامی دنیا کے مختلف ادوارِ تاریخ میں نمایاں نقوش ثبت کرنے والے اشخاص ووقائع کے اشارات کو تقویتِ معنی کے لیے پیوندِ شعر کیا ہے۔ ذیل میں دونوں حوالوں سے اقبال کے اندازِ تلمیح پر روشنی ڈالی جاتی ہے:

(ا) اسلامی تاریخ کی تلمیحات:

اسلامی تاریخ کی تلمیحات میں اقبال نے حضور صلی اللہ علیہ وسلم اور آپؐ سے وابستہ افراد کے علاوہ بعد کی اسلامی تاریخی شخصیات کو اپنے کلام کی معنویت میں اضافے کے لیے مُستعار لیا ہے۔ میرِ حجازؐ، محمدِ عربیؐ اور سالارِ کاروانِ ملت سے والہانہ لگاؤ کا اظہار ویسے تو کلامِ اقبال کے اوراق میں بار ہا ملتا ہے مگر خالصتاً تلمیح کے زاویے سے اقبال کے ہاں غزواتِ بدر وحنین سے متعلق تلمیحات کے ساتھ ساتھ (بہ مشتاقاں حدیثِ خواجۂ بدر وحنین آور + تصرف ہائے پنہانش بچشمم آشکار آمد، ب د ۲۷۵) اور حضورؐ کی مکے سے مدینے کی جانب ہجرت کے واقعے کو اپنے مخصوص نقطۂ نظر کی تائید کے لیے تلمیحاً موزوں کرنے کا رجحان ملتا ہے (ہے ترکِ وطن سنتِ محبوبِؐ الٰہی + دے تُو بھی نبوت کی صداقت پہ گواہی + گفتارِ سیاست میں وطن اور ہی کچھ ہے + ارشادِ نبوت میں وطن اور ہی کچھ ہے، ب د، ص ۱۶۰) خصوصاً علامہ، حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے ساتھ ابولہب کی تلمیح لا کر دو متضاد مکاتیبِ فکر کی نشاندہی کرتے ہیں ـــــ ''مصطفویؐ'' اور ''بولہبی'' ان کے کلام میں علامات کی شکل اختیار کر لیتی ہیں اور وہ کفر واسلام کی کشاکش پیش کرتے ہوئے ان علامتی تلمیحوں سے معنی اخذ کرتے ہیں، مثلاً:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز چراغِ مصطفویؐ سے شرارِ بُولہبی

(ب د،۲۲۳)

———

تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کہن ہوا   عشق تمام مصطفیؐ، عقل تمام بُولہب
(ب ج،۱۱۴)

یہ نکتہ پہلے سکھایا گیا کس امّت کو   وصالِ مصطفویؐ، افتراقِ بولہبی
(ض ک،۶۳)

بہ مصطفیؐ برسان خویش را کہ دین ہمہ اوست   اگر بہ او نرسیدی تمام بولہبی است
(ا ح،۴۹)

کلامِ اقبال میں شامل متذکرہ دیگر تلمیحی شخصیتوں میں حضرتِ فاطمۃ الزہراؓ، حضرت ابوبکر صدیقؓ، حضرت ابوعبیدہؓ، حضرت خالدؓ بن ولید، حضرت عمرؓ، حضرت بلالؓ، حضرت عثمانؓ، حضرت ابوذر غفاریؓ، حضرت سلمان فارسیؓ، حضرت اویس قرنیؓ، حضرت علیؓ، حضرت ابوایوب انصاریؓ، حضرت امام حسینؓ اور حضرت عقبہؓ بن نافع شامل ہیں۔ یہ درست ہے کہ اقبال نے ان میں سے کچھ تلمیحیں بہت کم برتی ہیں مگر ان کی پیش کش میں کمال درجے کی پُرکاری ضرور نظر آتی ہے۔ مثلاً وہ حضرتِ عمرؓ کے دایرۂ اسلام میں داخل ہو کر اس کو استحکام دینے، حضرتِ عثمانؓ کے اسلام کے لیے بے پایاں دولت صرف کرنے، حضرت خالد بن ولیدؓ کے ہر لحظہ جہاد کے لیے مستعد رہنے، حضرت ابوذر غفاریؓ کے فقر و درویشی اختیار کرنے اور حضرتِ فاطمہؓ کے عفت و عصمت کے تاریخی حوالوں کو پیشِ نظر رکھ کر ''دلِ بیدار فاروقی''، ''دولتِ عثمانی''، ''خالدِ جانباز''، ''فقرِ بوذر'' اور ''چادرِ زہرا'' جیسی مؤثر تلمیحاتی تراکیب اختیار کرتے ہیں۔ اسی طرح وہ ''سلمان الخیر''، حضرتِ سلمان فارسیؓ کے صدق و صفا، فقر و غنا اور عشقِ رسولؐ اور حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے نادیدہ عاشق، ''خیر التابعین''، حضرت اویس قرنیؒ کے جذبۂ حُبِ محمدؐ کو بڑی کامیابی سے اصلاحِ احوال کے لیے تلمیح کر دیتے ہیں (عشق کو عشق کی آشفتہ سری کو چھوڑا + رسمِ سلمان و اویس قرنی کو چھوڑا، ب د،۱۶۸)، بعینہٖ شعرِ اقبال میں حضرت ابوایوب انصاریؓ کا تلمیحی حوالہ بھی موجود ہے اور وہ افریقہ کے والی حضرت عقبہ بن نافع کے جذبۂ جہاد کو بھی پُرتاثیر اور بامعنی انداز میں پیوندِ کلام کرتے ہیں (دشت تو دشت ہیں دریا بھی نہ چھوڑے ہم نے + بحرِ ظلمات میں دوڑا دیئے گھوڑے ہم نے، ب د،۱۶۶)

تاہم ان مختصر مگر بلیغ اشارات کے علاوہ اقبال نے بعض تلمیحوں کا بہ تکرار استعمال کیا ہے اور ایک سطح پر یہ تلمیحیں علامہ کی خاص علامتوں اور کنایوں کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں۔ اس سلسلے میں حضرت ابوبکر صدیقؓ، حضرت ابوعبیدہؓ، حضرت بلالؓ، حضرت علیؓ اور حضرت امام حسینؓ سے متعلق تلمیحات قابلِ ملاحظہ ہیں۔ ان میں حضرت ابوبکر صدیقؓ اور حضرت ابوعبیدہ بن جراح کی تلمیحیں واقعاتی رنگ لیے ہوئے ہیں اور ان کی وساطت سے اقبال نے تاریخ اسلام کے دو اہم واقعات کو پیش کیا ہے۔ پہلا واقعہ ''غزوۂ تبوک'' سے متعلق ہے، جس میں حضرت صدیقِ اکبرؓ نے اپنا تمام مال و متاع اسلام کی خاطر حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے سامنے پیش کر کے اپنے لیے رفاقتِ رسول اللہ صلی اللہ

علیہ وسلم کو کافی سمجھا۔ اس واقعاتی تلمیح میں علامہ کے ہاں تحسینی رجحان بھی اُبھر کر سامنے آیا ہے اور عشقِ رسول کی ایک نادر جھلک بھی مل جاتی ہے:

اے تجھ سے دیدۂ مہ و انجم فروغ گیر! — اے تیری ذات باعثِ تکوینِ روزگار!
پروانے کو چراغ ہے، بلبل کو پھول بس — صدیق کے لیے ہے خدا کا رسولؐ بس

(ب د، ۲۲۴، ۲۲۵)

جبکہ دوسرا واقعہ ''جنگِ یرموک'' سے وابستہ ہے جس میں فاتح شام اور نامور سپہ سالار حضرت ابوعبیدہؓ کی تلمیح پیش ہوئی ہے، جنھوں نے حضرت صدیقِ اکبرؓ کے ہاتھوں اسلام قبول کیا اور ان کا بے مثل کارنامہ رومی فرمانروا ہرقل کا مقابلہ کر کے فتح یاب ہونا ہے۔ اقبال اسی جنگ کے ایک واقعے کا تذکرہ کرتے ہیں جس میں حضرتِ ابوعبیدہؓ کے لشکر کے ایک سیماب صفت فرزند نے لڑائی کی اجازت طلب کی تا کہ حضورؐ کے عشق میں جان قربان کرنے کے اعزاز سے بہرہ مند ہو۔ اس نوجوان نے آپؓ سے کہا کہ میں رسولِ پاک کی بارگاہ میں آپؓ کا کیا پیغام لے جاؤں تو آپؓ نے فرمایا کہ اُنھیںؐ میرا اسلام کہنا اور بتانا کہ دین کی فتح و نصرت کے جو وعدے آپؐ نے فرمائے تھے، وہ سب پورے ہو رہے ہیں۔ کمال کی بات یہ ہے کہ یہ تلمیحی واقعہ اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ نظم میں سمٹ آیا ہے اور اقبال نے اس تمام تر فضا کو کامیابی سے اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے، مذکورہ تلمیحی نظم کا آخری حصہ دیکھیے:

پُوری کرے خدائے محمدؐ تری مُراد — کتنا بلند تیری محبت کا ہے مقام
پہنچے جو بارگاہِ رسولِؐ امیں، میں تو — کرنا یہ عرض میری طرف سے پس از سلام
ہم پر کرم کیا ہے خدائے غیور نے — پُورے ہوئے جو وعدے کیے تھے حضورؐ نے

(ب د، ۲۴۷)

کلامِ اقبال میں مؤذنِ رسولؐ، حضرتِ بلالؓ کا تذکرہ سرتاسر عشق و عقیدت کی علامت کے طور پر آیا ہے اور اقبال نے آپؓ کے اس بے مثال جذبے کو مختلف اسلامی شخصیات، حضرت موسیٰؑ کلیم اللہ، حضرت سلمان فارسیؓ اور حضرت اویس قرنیؓ کی جذبۂ عشق پر مبنی تلمیحوں کے استمداد سے زیادہ صراحت سے پیش کر دیا ہے، جیسے لکھتے ہیں:

نظر تھی صورتِ سلمانؓ ادا شناس تری — شرابِ دید سے بڑھتی تھی اور پیاس تری
تجھے نظارے کا مثلِ کلیم سودا تھا — اویسؓ طاقتِ دیدار کو ترستا تھا
مدینہ تیری نگاہوں کا نور تھا گویا — ترے لیے تو یہ صحرا ہی طُور تھا گویا

(ب د، ۸۰، ۸۱)

''ابوالحسن''، حضرت علیؓ اسلامی تاریخ میں شجاعت و دلیری کا کنایہ ہیں اور اسی نسبت سے آپؓ کو ''حیدرِ کرار'' یا ''اسد اللہ'' بھی کہا جاتا ہے۔ آپؓ اپنے تنِ خاکی کو فقر و غنا سے تسخیر کرنے اور جہاد کے ذریعے سے اثباتِ حق کرنے کے سبب ''ابوتراب'' اور ''یداللہ'' بھی

کہلاتے ہیں۔ آپؓ فاتحِ خیبر ہیں اور آپؓ کے ہاتھوں مرحب اور عنتر جیسے سرکش قتل ہوئے۔ اقبال کے کلام میں "اسد اللّٰہی و ید اللّٰہی" حق اور "مرحبی و عنتری" کفر و استبداد کی علامتیں ہیں اور وہ حضرت علیؓ سے متعلق ان مختلف تلمیحوں کو اسی تناظر میں پیش کر کے مسلمانوں میں حرکت و حرارت عمل پیدا کرتے ہیں، اقبال کا اندازِ تلمیح ملاحظہ ہو:

تری خاک میں ہے اگر شرر تو خیالِ فقر و غنا نہ کر — کہ جہاں میں نانِ شعیر پر ہے مدارِ قوتِ حیدری

(ب د، ۲۵۲)

نہ ستیزہ گاہِ جہاں نئی نہ حریفِ پنجہ فگن نئے — وہی فطرتِ اسد اللّٰہی، وہی مرحبی، وہی عنتری

(" ، ۲۵۳)

بڑھ کے خیبر سے ہے یہ معرکۂ دین و وطن — اس زمانے میں کوئی حیدرِ کرار بھی ہے

(ب ج، ۶۴)

یہ نکتہ میں نے سیکھا بوالحسن سے — کہ جاں مرتی نہیں مرگِ بدن سے

(" ، ۸۷)

خُدا نے اس کو دیا ہے شکوہِ سُلطانی — کہ اس فقر میں ہے حیدری و کرّاری

(ض ک، ۱۷۱)

شعرِ اقبال میں نواسۂ رسولؐ، خلف الرشید علیؓ، جگر گوشۂ بتولؓ، حضرت امام حسینؓ کی تلمیح صبر و استقامت اور ایمان و ایقان کے استعارے کے طور پر آئی ہے۔ آپؓ اہلِ کوفہ و شام کی خاطر یزید سے برسرِ پیکار ہوئے اور شہادت کا رُتبہ پایا، اقبال اسی مقامِ شبیریؓ کو مومن کا شعارِ خاص قرار دیتے ہیں، مثلاً لکھتے ہیں:

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیریؓ — بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی

(ب ج، ۷۳)

قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں — گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوے دجلہ و فرات

(" ، ۱۱۲)

اک فقر ہے شبیریؓ، اس فقر میں ہے میری — میراثِ مسلمانی، سرمایۂ شبیریؓ

(ب ج، ۱۶۰)

نکل کر خانقاہوں سے ادا کر رسمِ شبیریؓ — کہ فقرِ خانقاہی ہے فقط اندوہ و دلگیری

(ا ح، ۳۸)

بعض اوقات اقبال تاریخ اسلامی کے مختلف اشخاص کا تذکرہ ایک ہی شعر میں ایسے موثر طور پر کرتے ہیں کہ تلمیح کا حربہ زیادہ بامعنی اور کارگر محسوس ہونے لگتا ہے، مثلاً:

حیدریؓ فقر ہے نے دولتِ عثمانی ہے — تم کو اسلاف سے کیا نسبتِ روحانی ہے
(ب د، ۲۰۵)

یہی شیخِ حرم ہے جو چُرا کے بیچ کھاتا ہے — گلیمِ بوذرؓ و دلقِ اویسؒ و چادرِ زہراؓ
(ب ج، ۲۳)

دلِ مرتضیٰؓ، سوزِ صدیقؓ دے — تڑپنے پھڑکنے کی توفیق دے
(" ،۱۲۴)

یہ فقرِ مردِ مسلماں نے کھو دیا جب سے — رہی نہ دولتِ سلمانیؓ و سلیمانیؑ
(ض ک، ۵۱)

اے شیخ بہت اچھی مکتب کی فضا، لیکن — بنتی ہے بیاباں میں فاروقیؓ و سلمانیؓ
(" ،۱۷۹)

جہاں تک دنیا کے مختلف خطوں سے وابستہ اسلامی شخصیات کا تعلق ہے، اس ضمن میں اقبال کے ہاں عرب و عجم کے معروف حکمرانوں کے ساتھ ساتھ ہندستان کے بعض اہم مسلم اشخاص کا تذکرہ بھی تواتر کے ساتھ ملتا ہے۔ عرب و عجم کی تلمیحاتی شخصیتوں میں وہ طارق بن زیاد، عبدالرحمٰن اول، ہارون رشید، طغرل، معتمد، سلطان سنجر اور سلطان سلیم سے متعلق تاریخی واقعات و حوادث کو منفرد جہتیں عطا کرتے اور ان میں سے بیشتر کو عظمت و سطوت کے استعاروں کے طور پر برتتے نظر آتے ہیں مثلاً تلمیح میں ندرت پیدا کرتے ہوئے وہ کہیں اندلس کے میدانِ جنگ میں طارق بن زیاد کے جذبۂ جہاد، اعتمادِ نفس اور شوقِ شہادت کو دعا کی شکل میں ڈھال دیتے ہیں۔ (شہادت ہے مطلوب و مقصودِ مومن + نہ مالِ غنیمت نہ کشور کشائی، ب ج ۱۰۵) تو کہیں خاندانِ عباسیہ کے معروف حکمران ہارون رشید کی آخری نصیحت کو بطور تلمیح لا کر مسلمان کے تصورِ مرگ کو اجاگر کرتے ہیں (پوشیدہ ہے کافر کی نظر سے ملک الموت + لیکن نہیں پوشیدہ مسلماں کی نظر سے، ب ج ۱۶۷) اسی طرح وہ شاہِ قرطبہ، عبدالرحمٰن اول، الداخل کے چند اشعار کو جو اس نے ہسپانیہ میں اپنے بوئے ہوئے کھجور کے پہلے درخت سے مخاطب ہو کر لکھے، اس طرح تلمیحاً ماخوذ کرتے ہیں کہ ایک طرف عبدالرحمٰن اول کی عباسیوں کے استبداد کے پیشِ نظر شام سے اُندلس کی طرف مہاجرت کا واقعہ تازہ ہو جاتا ہے تو دوسری طرف ان شعری احساسات کا انسلاک اسلام کے ماورائے حدود و ثغور تصورِ وطنیت سے ہونے لگتا ہے۔ (صبحِ غربت میں اور چمکا + ٹوٹا ہوا شام کا ستارہ + مومن کے جہاں کی حد نہیں ہے + مومن کا مقام ہر کہیں ہے، ب ج، ۱۰۳) اقبال ان تاریخی تلمیحوں میں سے بعض کی تمثیلی و علامتی جہتیں بھی ابھارتے ہیں، جیسے انھوں نے اشبیلیہ کے دورِ زوال کے حکمران المعتمد علی اللہ کی یوسف بن تاشفین کے ہاتھوں اسیری و بے بسی کا نقشہ اس مہارت سے جمایا ہے کہ تلمیح میں تمثیل کے عناصر اُبھر آتے ہیں

(خود بخود زنجیر کی جانب کھنچا جاتا ہے دل+تھی اسی فولاد سے شاید مری شمشیر بھی+جو مری تیغِ دودم تھی، اب مری زنجیر ہے+شوخ و بے پروا ہے کتنا خالقِ تقدیر بھی!، ب ج ۱۰۲) اسی طرح علامہ کے کلام میں سلاجقۂ بزرگ کے اوّلین بادشاہ طغرل بیگ اور آخری سلجوقی حکمران سلطان سنجر کے ساتھ ساتھ سلطان سلیم عثمانی کی قوت وشوکت پر مبنی تلمیحات مسلم شکوہ کی علامت بن گئی ہیں:

شوکتِ سنجر و سلیم تیرے جلال کی نمود　　　فقرِ جنید و بایزید تیرا جمالِ بے نقاب
(ب ج،۱۱۳)

خودی ہو زندہ تو ہے فقر بھی شہنشاہی　　　نہیں ہے سنجر و طغرل سے کم شکوہِ فقیر
(ض ک، ۶۷)

ہندستان سے متعلق تاریخی تلمیحات کے سلسلے میں اقبال نے یہاں کی مسلم شخصیات قطب الدین ایبک، شیر شاہ سوری، جہانگیر، شاہ عالم ثانی، غلام قادر رہیلہ اور ٹیپو سلطان کے علاوہ باہر سے آنے والے بعض حکمرانوں محمود غزنوی، شہاب الدین غوری، امیر تیمور اور نادر شاہ افشار کے ذکر سے معنویت پیدا کی ہے۔ مقامی مسلم شخصیات میں اقبال کے ہاں ہندستان کے پہلے مسلمان بادشاہ قطب الدین ایبک کے معرکوں اور مغل بادشاہ نورالدین جہانگیر کی سطوت کی جانب مختصر اشارے ملتے ہیں جبکہ شیر شاہ سوری کی قابلیت اور سیاسی بصیرت کو بھی وہ ستائش کی نظر سے دیکھتے ہیں (یہ نکتہ خوب کہا شیر شاہ سوری نے+کہ امتیازِ قبایل تمام تر خواری، ض ک ۱۷۷) تاہم ان کی تفصیلی توجہ غلام قادر رہیلہ اور ٹیپو سلطان کی طرف دکھائی دیتی ہے۔ غلام قادر رہیلہ کا ذکر واقعاتی انداز کی تلمیح میں ملتا ہے جس میں اقبال نے اسے شاہ عالم ثانی سے رہیلہ خواتین کی تذلیل کا انتقام لیتے یوں دکھایا ہے کہ دُودمانِ تیموری کے زوال کا نقشہ اُتار کر رکھ دیا ہے:

رُہیلہ کس قدر ظالم، جفا جُو، کینہ پرور تھا　　　نکالیں شاہِ تیموری کی آنکھیں نوکِ خنجر سے
دیا اہلِ حرم کو رقص کا فرماں ستم گر نے　　　یہ اندازِ ستم کچھ کم نہ تھا آثارِ محشر سے
" " " " " " " "　　　" " " " " " " " "
رکھا خنجر کو آگے اور پھر کچھ سوچ کر لیٹا　　　تقاضا کر رہی تھی نیند گویا چشمِ احمر سے
" " " " " " " "　　　" " " " " " " " "
پھر اُٹھا اور تیموری حرم سے یُوں لگا کہنے　　　شکایت چاہیے تم کو نہ کچھ اپنے مقدر سے
مرا مسند پہ سو جانا بناوٹ تھی، تکلف تھا　　　کہ غفلت دُور ہے شانِ صف آرایانِ لشکر سے
یہ مقصد تھا مرا اس سے، کوئی تیمور کی بیٹی　　　مجھے غافل سمجھ کر مار ڈالے میرے خنجر سے
مگر یہ راز آخر کھل گیا سارے زمانے پر　　　حمیّت نام تھا جس کا گئی تیمور کے گھر سے
(ب د، ۲۱۸، ۲۱۹)

والیِ میسور، ابوالفتح، ٹیپو سلطان نے جس دلیری سے ہندستان کو اغیار کے تسلط سے نجات دلاتے ہوئے شہادت کا مرتبہ پایا، اقبال

اسے سراہتے ہوئے سلطان شہید کی وصیت موزوں کرتے ہیں جس کی وساطت سے تلمیح پیغامبری کا فریضہ انجام دینے لگتی ہے، لکھتے ہیں:

صبحِ ازل یہ مجھ سے کہا جبرئیل نے — جو عقل کا غلام ہو وہ دل نہ کر قبول
باطل دُوئی پسند ہے حق لاشریک ہے — شرکت میانۂ حق و باطل نہ کر قبول
(ض ک، ۷۳)

ہندستان میں وارد ہونے والے بیرونی حکمرانوں میں اقبال، فاتحِ سومنات و اجمیر، سلطان محمود غزنوی کی جلالت وشوکت اور بُت شکنی کے قائل نظر آتے ہیں۔ خصوصاً وہ اس تلمیح میں سلطان کے وفادار غلام ایاز کے ذکر سے علامتی رنگ اُبھارتے ہیں۔ چنانچہ ان کی شاعری میں کہیں محمود، عظمت وسطوت اور ایاز، مجبوری ومحکومی کی علامت بن جاتا ہے تو کہیں یہ دونوں عاشق ومعشوق کے علائم کی صورت اپنی جھلک دکھاتے ہیں، بعینہٖ علامہ اپنے تصورِ خودی سے ان تلمیحوں کا رشتہ قائم کرکے معنیٔ مفید کا حصول کرتے ہیں:

جادوے محمود کی تاثیر سے چشمِ ایاز — دیکھتی ہے حلقۂ گردن میں سازِ دلبری
(ب د، ۲۶۱)

کیا نہیں اور غزنوی کارگہِ حیات میں — بیٹھے ہیں کب سے منتظر اہلِ حرم کے سومنات
(ب ج، ۱۱۲)

فروفالِ محمود سے درگزر — خودی کو نگہ رکھ ایازی نہ کر
(''، ۱۲۸)

حاصل اس کا شکوہِ محمود — فطرت میں اگر نہ ہو ایازی
(ض ک، ۸۹)

اس ضمن میں شہاب الدین غوری کا اشاراتی ذکر قطب الدین ایبک کے ساتھ ہوتا ہے (رہے نہ ایبک و غوری کے معرکے باقی۔۔۔ب د، ۲۴۷) جبکہ تیمور اور نادر شاہ افشار کی جنگجویانہ سرشت کے پیشِ نظر، ان کی تلمیحیں ظلم اور بربّیت کے استعاروں کی شکل میں نمود کرتی ہیں:

کرتی ہے ملوکیت آثارِ جنوں پیدا — اللہ کے نشتر ہیں تیمور ہو یا چنگیز!
(ب د، ۲۶)

نادر نے لُوٹی دِلّی کی دولت — اک ضربِ شمشیر، افسانۂ کوتاہ!
(ض ک، ۱۶۶)

(ب) غیر اسلامی تاریخی تلمیحات :

کلامِ اقبال میں غیر اسلامی تاریخ کے پُرشکوہ حکمرانوں اور معروف شخصیات پر مبنی وہ تلمیحات بھی نہایت اہمیت کی حامل ہیں جو قبلِ

مسیح کے بعض اہم تاریخی کرداروں کے علاوہ دنیا کے مختلف خطوں کے ممتاز و ممیز اشخاص و وقایع سے متعارف کراتی ہیں۔ اس سلسلے میں جہاں اقبال قدیم یونانی، ایرانی، رومی، چینی و ترکستانی اور ہندستانی فرمانرواؤں کے تذکرے سے اپنی شاعری کو موفق و موثر بناتے ہیں، وہاں انھوں نے یورپ سے متعلق بعض انقلابی شخصیات کو بھی بڑی مہارت سے اپنے شعری تجربے کا حصہ بنایا ہے۔ چنانچہ شعرِ اقبال میں بیشتر مقامات پر علامہ اپنے اُسلوبِ خاص سے غیر اسلامی دنیا کے ان متنوع تاریخی کرداروں کے قدرے روایتی، دھندلے اور پُرانے خاکوں میں تازہ اور اَچھوتے رنگ بھرتے نظر آتے ہیں۔

تاریخ غیر مسلم کے ان مشاہیر میں اقبال سرزمینِ یونان کے فاتحِ جلیل، شاگردِ ارسطو، اسکندر اعظم یا اسکندر مقدونی (Alexandar the great) کی جلالت و منزلت کو بطورِ تلمیح اپنے کلام کا حصہ بناتے ہیں، جس نے ایران میں دارا اور ہندستان میں راجہ پورس کو عبرتناک شکست دی۔ وہ دنیاوی جاہ و حشمت پر مبنی اس کردار اور اس سے وابستہ ''آئینہ سکندری'' کی تلمیح کو اپنے افادی نقطۂ نظر کے تابع کر کے نئے معنی پیدا کر دیتے ہیں جس سے بیشتر مقامات پر تلمیح، علامت کی حدوں کو چھونے لگتی ہے:

نہیں ہے وابستہ زیرِ گردوں کمال شانِ سکندری سے — تمام ساماں ہے تیرے سینے میں، تُو بھی آئینہ ساز ہو جا

(ب د، ۱۲۹)

اس خطا سے عتابِ ملوک ہے مجھ پر — کہ جانتا ہوں مآلِ سکندری کیا ہے

(ب ج، ۴۸)

مرا فقر بہتر ہے اسکندری سے — یہ آدم گری ہے، وہ آئینہ سازی

(''، ۱۴۶)

ایرانی حکمرانوں میں علامہ دارا، جمشید، اردشیر بابکاں، نوشیروانِ عادل اور خسرو پرویز کی شان و شکوہ کی حامل تلمیحوں کو اپنے نقطۂ نظر کی ترسیل میں معاون ٹھہراتے ہیں۔ وہ دارا (Darus III) کی قوت و شوکت کا رشتہ اپنے تصوراتِ خودی و فقر سے جوڑ کر مسلمان کی قوتِ عمل کو مہمیز کرتے ہیں، جمشید کے ''جامِ جہاں نُما'' کو شاہانہ تکلف کی علامت بنا کر متنوع انداز میں باندھتے ہیں، ایران میں ساسانی خاندان کے مؤسسِ جلیل اردشیر بابکاں کے سیاست و مذہب کے یکتائی کے تصور کو سراہتے ہیں، نوشیروانِ عادل (خسرو اول) ملقب بہ کسریٰ کے داد و انصاف کو عشق کی علامت بناتے ہیں اور ساسانی بادشاہ، پسرِ ہرمزد، خسرو پرویز (خسرو دوم) کو جاہ و جلال، طمطراق اور زر پرستی کا استعارہ بنا کر اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل مؤثر انداز میں کرتے ہیں، اشعار ملاحظہ ہوں:

غیرت ہے بڑی چیز جہانِ تگ و دو میں — پہناتی ہے درویش کو تاجِ سرِ دارا!

(ا ح، ۱۵)

جہاں بینی مری فطرت ہے لیکن کسی جمشید کا ساغر نہیں میں
(ب ج،۸۶)

اسی میں حفاظت ہے انسانیت کی کہ ہوں ایک جنیدی و اردشیری
(،"۱۱۸)

کبھی آوارہ و بے خانماں عشق کبھی شاہِ شہاں، نوشیرواں عشق
(،"۸۷)

بچھائی ہے جو کہیں عشق نے بساط اپنی کیا ہے اس نے فقیروں کو وارثِ پرویز
(،"۱۶)

رومی حکمرانوں میں اقبال، جولیس سیزر کا خاص طور پر تذکرہ کرتے ہیں جس نے عوام میں اپنی مقبولیت اور سطوت کے سبب بڑے کرّوفر سے حکومت کی اور بعد ازاں اٹلی میں مسولینی نے ''آلِ سیزر'' کو قیصریت یا سیزر کے اسی خواب کا احساس دلایا (تو ڑا اس کا رومتہ الکبریٰ کے ایوانوں میں دیکھ + آلِ سیزر کو دکھایا ہم نے پھر سیزر کا خواب، ا ح ۹) اسی طرح بسا اوقات علامہ ایرانی و رومی، اکاسرہ وقیاصرہ کو شوکت وطنطنے کی علامتیں بنا کر بیک وقت تلمیح کر دیتے ہیں جس سے ان کے کلام کا علامتی رنگ تقویت پکڑتا ہے، جیسے:

مٹایا قیصر و کسریٰ کے استبداد کو جس نے وہ کیا تھا زورِ حیدرؓ، فقرِ بوذرؓ، صدقِ سلمانیؓ
(ب د، ۲۷۰)

نہ ایراں میں رہے باقی نہ توراں میں رہے باقی وہ بندے فقر تھا جن کا ہلاکِ قیصر و کسریٰ
(ب ج، ۲۳)

محبت خویشتن بینی محبت خویشتن داری محبت آستانِ قیصر و کسریٰ سے بے پروا
(،"۲۵)

چینی وترکستانی خطوں کے اشخاصِ معروف کے ضمن میں اقبال فغفور و خاقان کے القاب سے معروف قدیم ترین حکمرانوں کا تلمیحی تذکرہ بھی کرتے ہیں اور انھیں بادشاہت اور استعماریت کے کنائے کے طور پر بھی برتتے ہیں۔ انھی خطوں سے وابستہ چینی تاتار کے علاقے منگولیا کی خانہ بدوش اور خونخوار قوم کے خاقانِ اعظم، چنگیز خان کی جہانگیری و جہانداری کا ذکر بھی کلامِ اقبال میں ملتا ہے جس نے اپنے وضع کردہ قوانین وضوابطِ حکمرانی سے کُل تاتار اور چین پر تسلط جمایا۔ علامہ کے ہاں اس نسبت سے چنگیزیت، ظلم وتعدی کی علامت بن گئی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ تاتار سے موسوم تاتاریوں کے اس دُودمان کا تذکرہ بھی کرتے ہیں جس نے ایران پر حکمرانی کی اور ایلخان کہلایا اور جو بالآخر مسلمان ہوا، یوں عباسی سلطنت کو برباد کرنے والے چنگیز خان ہی کے خانوادے سے کعبے کی پاسبانی کرنے والے غیور مسلمان سامنے آئے۔ متذکرہ حوالوں کے ضمن میں اشعار دیکھیے:

موت کا پیغام ہر نوعِ غلامی کے لیے ــــ نے کوئی فغفور و خاقاں، نے فقیرِ رہ نشیں
(ا ح،۱۳)

جلالِ پادشاہی ہو کہ جمہوری تماشا ہو ــــ جُدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی
(ب ج،۴۰)

ہے عیاں یورشِ تاتار کے افسانے سے ــــ پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے
(ب د،۲۰۶)

ہندستان کی تلمیحات کے سلسلے میں اقبال، پنجاب کے راجہ پورس کی تلمیح فنائے اقتدار کے حوالے سے پیش کرتے ہیں، جسے اسکندر رومی (اسکندر اعظم) نے ایران کے دارا کو شکست دینے کے بعد جہلم کے نزدیک زوال سے ہمکنار کیا، اس تاریخی حقیقت کو بیان کرتے ہوئے اقبال لکھتے ہیں:

تاریخ کہہ رہی ہے رومی کے سامنے ــــ دعویٰ کیا جو پورس و دارا نے خام تھا
(ب د،۲۴۱)

جہاں تک یورپ کی انقلابی شخصیات کا تعلق ہے، ان میں علامہ امریکہ کے دریافت کنندہ کرسٹوفر کولمبس، فرانس کے مدبر سیاس اور جلیل فاتح نپولین بوناپارٹ اور اطالوی محبِ وطن مازنی کو جوشِ کردار اور جہدِ مسلسل کے اعتبار سے برمحل تلمیح کرتے ہیں۔ اسی تناظر میں وہ انقلابِ فرانس کو نگاہِ ستائش سے دیکھتے ہیں جس سے ان کے اپنے انقلابی مزاج کی بھرپور عکاسی ہوتی ہے، شعر دیکھیے:

کوئی قابل ہو تو ہم شانِ کئی دیتے ہیں ــــ ڈھونڈنے والوں کو دُنیا بھی نئی دیتے ہیں
(ب د،۲۰۰)

راز ہے، راز ہے تقدیرِ جہانِ تگ و تاز ــــ جوشِ کردار سے کھل جاتے ہیں تقدیر کے راز
(ب ج،۱۴۹)

ہرے رہو وطنِ مازنی کے میدانو! ــــ جہاز پر سے تمھیں سلام کرتے ہیں
(ب د،۱۳۹)

چشمِ فرانسیس بھی دیکھ چکی انقلاب ــــ جس سے دگرگوں ہُوا مغربیوں کا جہاں
(ب ج،۹۹)

اقبال کی اسلامی و غیر اسلامی تاریخ کی یہ تلمیحات تاثیرِ شعری سے بھرپور ہیں اور ان کے تاریخی مطالعے پر دلالت کرنے کے ساتھ ساتھ شعرِ اقبال کو منفرد معنوی ابعاد عطا کرنے میں پیش پیش ہیں۔

(۵) علمی و حِکمی یا فلسفیانہ تلمیحات:

اقبال مشرق و مغرب کے علما و فلاسفہ کے تلمیحی تذکرے سے بھی اپنے کلام کو تاثیر عطا کرتے ہیں۔ جہاں کہیں اُنھیں اپنے نقطۂ نظر کی تائید کے لیے کسی دلالت کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، وہاں وہ دُنیائے علم و فلسفہ کی قابلِ اعتنا شخصیات کا براہِ راست تذکرہ کر کے یا ان سے متعلق تصورات و نظریات کے اشارات کو پیوندِ کلام کرتے ہوئے اپنی شاعری کی افادیت میں اضافہ کرتے ہیں۔ قابلِ ملاحظہ بات یہ ہے کہ ان تلمیحوں سے علامہ کا مقصد محض آرایشِ کلام یا وسعتِ مطالعہ کا اظہار نہیں بلکہ معنی آفرینی اور اثر انگیزی کا حصول ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ تلمیحیں بظاہر خشک مباحث کا احاطہ کرنے کے باوصف نہایت برمحل، برجستہ اور پُر کار ہیں اور ان کی پیش کش میں کسی مقام پر بھی شعوری کاوش کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ فلسفیانہ تلمیحات کے تحت اقبال، فارابی، ابنِ سینا، غزالی، رازی، اسپنوزا، ہیگل اور برگساں جیسی مؤثر شخصیات کا براہِ راست ذکر کرتے ہیں جبکہ علمی شخصیات میں ڈیوٹی ما، ڈیمیقراطیس، کنفیوشس، ڈونچ، کوپرنیکس، گیلیلیو، نیوٹن، اسٹنڈل، فیراڈے، رنٹگن، کارل مارکس اور نطشے (۸۲) کا براہِ راست تلمیحی تذکرہ کرنے کے بجائے ان اشخاص کی جانب ان کے نمایندہ تصورات و نظریات کی روشنی میں اشارات فراہم کیے گئے ہیں۔ کمال یہ ہے کہ فلسفیانہ و علمی ہر دو صورتوں میں علامہ کے اُسلوب کی دلکشی ان کی علمی و حکمی تلمیحوں کو نُدرت عطا کرتی ہے۔

فلسفیانہ تلمیحات میں اقبال نے تعقل پسند فلاسفہ کے ضمن میں افلاطون کا ذکر اس کی ''تیزیِ ادراک'' کی نفی کرتے ہوئے کیا ہے۔ (تڑپ رہا ہے فلاطوں میانِ غیب و حضور + ازل سے اہلِ خرد کا مقام ہے اعراف، ب ج ۸۷) اور وہ سرتا سر عقلیت کے اس نمایندے کو اسی قبیل کے یہودی فلاسفر اسپنوزا کے ہمراہ مکالماتی انداز میں پیش کر کے خود اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل مؤثر طور پر کر دیتے ہیں مثلاً افلاطون کے نزدیک زندگی کے بجائے موت پر نگاہ رکھنا عاقل کو زیبا ہے۔ (نگاہ موت پہ رکھتا ہے مردِ دانش مند + حیات ہے شبِ تاریک میں شرر کی نمود، ض ک ۶۸) جبکہ اسپنوزا، حیات کو حقیقت گردانتا ہے۔ (نظر حیات پہ رکھتا ہے مردِ دانش مند + حیات کیا ہے، حضور و سرور و نور و وجود، ایضاً) ان کے مقابلے میں اقبال، جوہرِ خودی کو اصلِ حیات قرار دیتے ہیں جو عقلِ نظری کی متضاد ہے اور جس پر انحصار کے سبب حرارتِ زیست اور جہد و عمل بے معنی رہ جاتے ہیں۔ (حیات و موت نہیں التفات کے لائق + فقط خودی ہے خودی کی نگاہ کا مقصود، ایضاً) اسی طرح علامہ جرمن فلسفی ہیگل اور فرانس کے معروف مفکر اور فلسفہ داں برگساں کو بھی عقلی طرزِ فکر کی علامت بنا کر علامتی آہنگ بخش دیتے ہیں:

ہیگل کا صدف گہر سے خالی   ہے اس کا طلسم سب خیالی
(ض ک ۱۸)

تو اپنی خودی اگر نہ کھوتا   زنّاریِ برگساں نہ ہوتا
(" ")

اقبال کے ہاں فلسفہ و منطق کی گتھیاں سُلجھانے والے مسلمان فلاسفہ میں ابنِ سینا اور ابو نصر فارابی کی تلمیحیں ساتھ ساتھ چلتی

ہیں اور وہ یونانی عقلیین اور حسیین کے فلسفیوں کے برعکس علمیات اور مابعدالطبیعیاتی حوالے سے ان کے تحیّر و تفہم کو پیشِ نظر رکھ کر ''حیرت خانۂ سینا و فارابی'' کو سراہتے ہیں۔ بعینہٖ ممتاز فلسفی و متکلم الغزالی نے تھافتہ الفلاسفہ میں جس طرح حواس و عقل کو بیکار قرار دے کر وجدان کو حقیقت کے انکشاف کا ذریعہ قرار دیا، اقبال اسے بھی نظرِ استحسان سے دیکھتے ہوئے اس امر پر افسوس کا اظہار کرتے ہیں کہ موجودہ دور کے مسلمانوں میں فلسفہ تو باقی ہے، وجدان نہیں:

یا حیرتِ فارابی یا تاب و تبِ رومی — یا فکرِ حکیمانہ یا جذبِ کلیمانہ
(ب ج، ٦٧)

مقامِ ذکر، کمالاتِ رومی و عطار — مقامِ فکر، مقالاتِ بو علی سینا
(ض ک، ۲۳)

رہ گئی رسمِ اذاں، روحِ بلالیؓ نہ رہی — فلسفہ رہ گیا تلقینِ غزالی نہ رہی
(ب د، ۲۰۳)

جبکہ ''رئیس المتکلمین''، ابوالفضل امام رازی کی تلمیح متنوع و مؤثر زاویے رکھتی ہے، جیسے:

اسی کشمکش میں گزریں مری زندگی کی راتیں — کبھی سوز و سازِ رومی، کبھی پیچ و تابِ رازی
(ب ج ۱۷)

نے مہرہ باقی، نے مہرہ بازی — جیتا ہے رومی، ہارا ہے رازی
(۷۱،")

کمالِ عشق و مستی ظرفِ حیدرؓ — زوالِ عشق و مستی حرفِ رازی
(۸۳،")

دگر بمدرسہ ہائے حرم نمی بینم — دلِ جنید و نگاہِ غزالی و رازی
(ا ح، ۴۳)

علمی تلمیحات میں اقبال زیادہ تر علما کے تصورات و نظریات پر مبنی اشارات سے مدد لیتے ہیں۔ وہ نہ صرف بڑی مشاقی سے ان اشاروں کو انسلاک و انجذاب اپنے فکری موضوعات سے کر کے بصیرت افروز نکات اخذ کرتے ہیں بلکہ ان کے ہاں سائنسی انکشافات پر مشتمل تلمیحاتی زاویوں کی وساطت سے انسانی عظمت کا بھرپور طور پر ادراک کرانے کی سعی بھی ملتی ہے۔ چنانچہ جہاں ایک طرف علامہ اپنی فکریات کے ساتھ علمی اشاروں کو ہم آہنگ کرتے ہوئے افلاطون کے ایک مکالمے میں پیش کردہ دانش کی دیوی ڈیوٹی ما (Diotima) کا تعلق اپنے تصورِ زن سے جوڑتے ہیں۔ (مکالماتِ فلاطوں نہ لکھ سکی لیکن + اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرارِ افلاطوں، ض ک ۹۴)، فنونِ لطیفہ سے متعلق چینی معلم کنفیوشس (Confucious) کے تلمیحی تذکرے سے اپنے فنِ شعر کی تفہیم کراتے ہیں (فاش یوں کرتا ہے اک چینی حکیم اسرارِ

فن+شعر گویا روحِ موسیقی، رقص اس کا بدن، ض ک ۱۳۳)، کلاسیکی زبانوں کے ماہر و فاضل ڈوئچ (Immanuel Oscar Menham Deutsch)، کے حوالے سے اپنی شاعری میں تاریخی پہلو اُجاگر کرتے ہیں (لکھا ہے ایک مغربی حق شناس نے + اہلِ قلم میں جس کا بہت احترام تھا ـــــ ب د ۲۴۱)، معروف فرانسیسی نفسیاتی ناول نگار استاں دال (Marie Henri Beyle Stendhal) کے قول کو تصورِ جمہوریت کے باب میں رقم کرتے ہیں (اس راز کو اک مردِ فرنگی نے کیا فاش + ہر چند کہ دانا اسے کھولا نہیں کرتے + جمہوریت اک طرزِ حکومت ہے کہ جس میں + بندوں کو گِنا کرتے ہیں، تولا نہیں کرتے، ض ک ۱۴۹)، معاشی و عمرانی فلسفی کارل مارکس (Karl Marx) کی کتاب *Das Kapital* میں پیش کردہ تصورات کو تنقیدی نگاہ سے دیکھتے ہیں: (تری کتابوں میں اے حکیم معاش رکھا ہی کیا ہے آخر + خطوطِ خم دار کی نمایش، مریز و کج دار کی نمایش، ض ک ۱۲۷) اور نطشے (Friedrich wilhelm Neitzsche) کے تصورِ فوق البشر کی روحانیات سے مستثنیٰ ہونے کے سبب ہدفِ ملامت ٹھہراتے ہیں (اگر ہوتا وہ مجذوبِ فرنگی اس زمانے میں + تو اقبال اس کو سمجھاتا مقامِ کبریا کیا ہے؟، ب ج، ۵۶) تو دوسری طرف وہ اپنے کلام میں سائنسی کرشمہ کاریوں کے تذکرے سے ذہنِ انسانی کی رسائی پر نگاہِ تحیّر ڈالتے ہیں مثلاً ان کے ہاں مادیین کے باوا آدم ڈیمیقر ایطس (Democritus) کا، کائنات کو اجزاے لایتجزیٰ کا مجموعہ ثابت کرنا، جدید علم ہیئت کے بانی کوپرنیکس (Nicolus Copernicus) کا سورج کو غیر متحرک اور زمین کو اس کے گرد، گرداں قرار دے کر اہلِ کلیسا کی نظر میں بے دین کہلانا، اطالوی عالم ہیئت گلیلیو (Galileo) کا فلکیات کی دُنیا میں نام پیدا کر کے انسان کے ذہنی افق کو وسعت دینا، آئزک نیوٹن (Isaac Newton) کا قانون کششِ ثقل دریافت کرنا، بجلی کی ایجادات میں شہرت رکھنے والے سائنسدان فیراڈے (Michael Faraday) اور ماورائی شعاعوں کے دریافت کنندہ ویلہلم رنگٹن (Wilhelm Conrad Von Rongten) کا بے مثال کارنامے سرانجام دینا، نمایاں طور پر ان علما کے سائنسی امتیازات کو سراہنے کے ساتھ ساتھ انسانی عظمت کا بھرپور اعتراف بھی ہیں جو بلاشبہ اقبال کے تصورِ خودی اور اثباتِ ذات کا مرکزی اور محبوب نکتہ ہے۔ دیکھیے علامہ نزاکتِ شعری کو برقرار رکھتے ہوئے سائنس کی دنیا کے متذکرہ اشخاص کے ان تصورات و نظریات کی جانب کیسے بلیغ اشارے فراہم کرتے ہیں:

بنایا ذرّوں کی ترکیب سے کبھی عالم — خلافِ معنیِ تعلیمِ اہلِ دیں میں نے
(ب د،۸۲)

ڈرا سکیں نہ کلیسا کی مجھ کو دیواریں — سکھایا مسئلۂ گردشِ زمیں، میں نے
(" ")

سمجھ میں آئی حقیقت نہ جب ستاروں کی — اسی خیال میں راتیں گزار دیں میں نے
(" ")

کشش کا راز ہویدا کیا زمانے پر — لگا کے آئینۂ عقلِ دُور بیں، میں نے
(" ")

کیا اسیر شعاعوں میں برقِ مضطر کو بنا دی غیرتِ جنّت یہ سرزمیں، میں نے
(" ")

بلاشبہ اقبال کی یہ علمی و حکمی یا فلسفیانہ تلمیحات ان کے شعور کی پختگی پر دلالت کرتی ہیں اور انھیں ایک باخبر و با مطالعہ شاعر کے طور پر متعارف کرانے میں ان کا اہم کردار ہے۔ بقول ڈاکٹر اکبر حسین قریشی:

اقبال کے ہاں مشرق و مغرب کے چوٹی کے حکما کا ذکر ملتا ہے۔ مغربی حکما کی عقلیت انھیں پسند آتی ہے اور وہ اس کو قبول کر لیتے ہیں۔ کسی کے ہاں انھیں اصول ارتقا ملتا ہے اور کسی کے ہاں اشیا کو عقل کی کسوٹی پر پرکھنے کی دعوت ___ وہ دعوت جس سے دین فطرت کو بھی عقل کی کسوٹی پر پرکھا جا سکتا ہے۔ اقبال، چونکہ اسلام کو ایک ابدی مذہب مانتے ہیں، اس لیے ان کے نزدیک اس میں وہ صفات ہونی چاہیں، جنھیں ہم عقلی طور پر دنیا کے سامنے پیش کر کے تسلیم کرا سکیں۔ دوسری طرف وہ مشرقی حکما کا اتباع کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اتباع اس لحاظ سے کہ انھیں ان کے ہاں بعض اسلامی اقدار کی توضیح و تشریح مل جاتی ہے جس میں کچھ اور اضافے کے ساتھ عہد جدید کے تقاضوں کو پورا کیا جا سکتا ہے اور اس طرح موجودہ زمانے کے اس ذہن کو مطمئن کیا جا سکتا ہے، جو ہر وقت تشکیک کا شکار رہتا ہے۔ (۸۳)

(6) ادبی و فنی تلمیحات:

کلام اقبال میں تلمیحات کی ایک منفرد جہت ادبی و فنی تلمیحوں کی صورت میں نظر آتی ہے جو خالصتاً ان کے ادبی شعور اور علمیّت کی عکاس ہے۔ اقبال کی وسعتِ مطالعہ میں کوئی اشکال نہیں۔ چونکہ آغاز شاعری ہی سے مختلف ادبیات کے شعرا کے دواوین و انتخابات ان کے زیر مطالعہ رہے اور وقتاً فوقتاً وہ فن شاعری کے ساتھ ساتھ دیگر فنون سے بھی لگاؤ کا اظہار کرتے رہے لہٰذا ان کے ہاں ادبی و فنی تلمیحوں کی اہمیت مسلمہ ہے۔ اس باب میں علامہ کی مختلف ادبیات سے وابستگی اس حد تک ہے کہ دنیائے ادب کے مشاہیر کے تحسینی تذکروں سے ان کا کلام بھرا پڑا ہے اور بعض اوقات تو وہ اس حوالے سے پوری پوری نظمیں لکھ ڈالتے ہیں البتہ خالصتاً تلمیح کے زاویے سے اقبال کے ہاں دو صورتیں ملتی ہیں۔ اوّلاً وہ ادب و فن کے مختلف اشخاص، کتب اور اصطلاحات پر مبنی اشارات کی پیش کش کرتے ہیں۔ ثانیاً ان اشخاص اور وقائع کو اپنی شاعری میں تلمیحاً لاتے ہیں جو بظاہر تاریخی یا نیم تاریخی ہیں مگر شعر و ادب میں زیادہ تر ادبی روایات کے طور پر رائج ہیں تاہم ان کا غالب رجحان ادبی روایتوں سے پیوستہ شخصیات و واقعات کی وساطت سے رونق اور افادیت بخشنا ہی ہے۔ ذیل میں دونوں جہتوں کا جائزہ لیا جاتا ہے:۔

(ا) ادبی و فنی تلمیحوں کی پہلی صورت کے تحت اقبال مختلف شخصیات، کتب اور اصطلاحات کو اپنے کلام میں سموتے ہیں۔ ادبی اشخاص کے سلسلے میں وہ ''مرشد شیراز''، ''کلیمِ نکتہ بیں''، ''نغمۂ خسرو'' اور ''سلمانِ خوش آہنگ'' جیسی تلمیحاتی تراکیب وضع کر کے سعدی شیرازی، ابوطالب کلیم، امیر خسرو اور مسعود سعد سلمان کی جانب اشارات کرنے کے ساتھ ساتھ بعض اوقات مختلف ادبیات سے وابستہ شعرا کو تاریخی معنویت کے پیش نظر ایک ہی مقام پر بڑی بلاغت سے لے آتے ہیں مثلاً ان کے ہاں سعدی کا خلافتِ عباسیہ کی بربادی پر اور

بطلیموس کے ممتاز شاعر ابنِ بدروں (۸۴) کا غرناطہ کی تباہی پر مرثیے لکھنا اور داغ کا دہلی کے ابتر حالات پر شہر آشوب رقم کرنا اس بلاغت سے موزوں ہوا ہے کہ تینوں تلمیحی حوالے تازہ ہو جاتے ہیں۔ بعینہٖ بدھ مت کے پیرو چینی شاعر KI-KAN (۸۵)، جس کی رجائیت ناانصافی سے قتل کیے جانے کے فیصلے کے باوصف زندہ رہی، کی طرف اتنے پُرکشش انداز سے اشارہ ملتا ہے کہ علامہ کے اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل بھرپور طور پر ہو جاتی ہے۔ تلمیحات و اشاراتِ مذکور کے لیے شعری اسناد دیکھیے:

غافل اپنے آشیاں کو آ کے پھر آباد کر — نغمہ زن ہے طورِ معنی پر کلیمِ نکتہ بیں

(ب د، ۲۲۱)

رہے نہ ایبک و غوری کے معرکے باقی — ہمیشہ تازہ و شیریں ہے نغمۂ خسرو

(ب ج، ۷۱)

ہے یاد مجھے نکتۂ سلمانِ خوش آہنگ — دنیا نہیں مردانِ جفاکش کے لیے تنگ

(۷۵")

نالہ کش شیراز کا بلبل ہوا بغداد پر — داغ رویا خون کے آنسو جہان آباد پر

آسماں نے دولتِ غرناطہ جب برباد کی — ابنِ بدروں کے دلِ ناشاد نے فریاد کی

(ب د، ۱۳۴)

خودی بلند تھی اُس خوں گرفتہ چینی کی — کہا غریب نے جلاّد سے دمِ تعزیر

ٹھہر ٹھہر کہ بہت دلکشا ہے یہ منظر — ذرا میں دیکھ تو لوں تابناکیِ شمشیر!

(ض ک، ۱۳۲)

دنیائے فن کی شخصیات میں جہاں کلامِ اقبال میں ایران کے معروف مصور کمال الدین، بہزاد کی تلمیح کو علامتی پیرائے میں ڈھال کر اس کا اطلاق تمام فنون پر کیا گیا ہے، وہاں مصری دیومالا کے دیوہیکل بت ابوالہول (Sphinx) اور برِّعظیم کے معروف ہیرے ''کوہِ نور'' کی تلمیحات کی وساطت سے معنوی پرتیں اس طرح اجاگر کی گئی ہیں کہ ان کے پس منظر میں تاریخ کے باب کھلتے چلے جاتے ہیں۔ اسی طرح تلمیحی کتب و اصطلاحات کے حوالے سے اقبال ایک طرف بعض فنی اصطلاحوں سے معنویت کا حصول کرتے ہیں، مثلاً شطرنج کی اصطلاحوں ''فرزیں''، ''پیادہ'' اور ''شاطر'' سے وہ رموزِ سیاست سے آگاہ کرواتے اور فنِ تلمیح کو منفرد رنگ و آہنگ بخشتے دکھائی دیتے ہیں تو دوسری طرف ادبی کتب کے ضمن میں علامہ کے ہاں عربی زبان کے شاعر ابوالعلا معری کے رسالۃ الغفران اور دیوان اللزومات، خاقانی شروانی کی تحفۃ العراقین اور خود اقبال کے اپنے شعری مجموعے زبورِ عجم کے تلمیحی حوالے ملتے ہیں۔ متذکرہ نکات کے سلسلے میں چند شعر ملاحظہ ہوں:

مجھ کو تو یہی غم ہے کہ اس دور کے بہزاد — کھو بیٹھے ہیں مشرق کا سُرورِ ازلی بھی

(ض ک، ۱۲۴)

خونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر — مے خانۂ حافظ ہو کہ بُت خانۂ بہزاد

(۱۳۱،")

خود ابوالہول نے یہ نکتہ سکھایا ہے مجھ کو — وہ ابوالہول کہ ہے صاحبِ اسرارِ قدیم

(۱۴۴، ")

ہے ہزاروں قافلوں سے آشنا یہ رہگذر — چشمِ کوہِ نور نے دیکھے ہیں کتنے تاجور

(ب د،۱۵۲)

اس کھیل میں تعیینِ مراتب ہے ضروری — شاطر کی عنایت تو فرزیں، میں پیادہ

بے چارہ پیادہ تو ہے اک مہرۂ ناچیز — فرزیں سے بھی پوشیدہ ہے شاطر کا ارادہ!

(ب ج،۱۵۹)

یہ خوانِ تروتازہ معرّی نے جو دیکھا — کہنے لگا وہ صاحبِ غفران و لزومات

(۱۵۶،")

(ب) کلامِ اقبال میں ادبی وفنی تلمیحوں کی دوسری صورت تاریخی و نیم تاریخی روایتوں کا احاطہ کرتی ہے۔ان تلمیحوں میں خضر، الیاس اور سکندر، شیریں، فرہاد اور خسرو، لیلیٰ و مجنوں اور سعدیٰ و سلیمیٰ سے متعلق قصص و روایات شامل ہیں۔ اقبال نے ان تلمیحات کے کلاسیکی منظرنامے کو سامنے رکھ کر اپنے افادی نقطۂ نظر کی وساطت سے انھیں نئے تناظر عطا کیے ہیں۔ بعض مقامات پر تو یہ تلمیحیں خالصتاً علامتی رنگ اختیار کر لیتی ہیں اور علامہ کے پیش کردہ نظریاتی مباحث ان کے آئینے میں زیادہ بامعنی محسوس ہونے لگتے ہیں۔ ذیل میں ان پر فرداً فرداً تبصرہ کرتے ہوئے اقبال کے اس رنگِ تلمیح پر روشنی ڈالی جاتی ہے:۔

ا ۔ خضر، الیاس اور سکندر کی تلمیحات:

معروف ادبی روایات میں خضر، الیاس اور سکندر کی تلمیحات ''آبِ حیات'' کی جستجو کے قصے سے وابستہ ہیں۔ ان روایتوں کے مطابق خضرؑ، حضرت الیاسؑ کے بھائی اور بادشاہ اسکندر ذوالقرنین کے خالہ زاد تھے اور آپؑ نے ان دونوں کے ہمراہ چشمۂ آبِ زلال کی تلاش میں سرزمینِ ظلمات کا سفر اختیار کیا۔ اس مقام سے دونوں بھائیوں نے تو آبِ بقا پی کر حیاتِ جاوداں پائی اور اس سبب سے ابدالآباد تک زندہ رہیں گے لیکن اسکندر ''آبِ حیات'' پینے سے محروم رہا(۸۶)۔ کہا جاتا ہے کہ خضر اور الیاس قیامت تک لوگوں کی استمداد کا فریضہ انجام دیں گے۔ نیز یہ کہ خضرؑ، ماموراالبحر اور الیاسؑ، ماموراالبرّ ہیں۔ بعض روایتیں اس کے برعکس بھی ہیں بلکہ ان دونوں میں مشابہت کے پیشِ نظر بعض اوقات انھیں شخصِ واحد بھی متصور کیا گیا ہے۔ خالصتاً خضر کے حوالے سے یہ بھی خیال کیا جاتا ہے کہ ان کا مبارک ہونا ثابت ہے اور آپ جو غذا چکھتے ہیں، متبرک ہو جاتی ہے۔ نام کی مناسبت سے جہاں قدم رکھتے ہیں یا نماز پڑھتے ہیں، وہاں سبزہ اگ آتا ہے۔ ادبی

تلازموں کے طور پر خضر کا تلمیحی تذکرہ ''سبز پوش''، ''سفید پوش'' یا ''سرخ پوش'' بزرگ کی حیثیت سے موزوں ملتا ہے۔ آپ اکثر دریاؤں کے کنارے موجود پائے جاتے ہیں لیکن نظروں سے اوجھل رہتے ہیں، بھولے بھٹکوں کو راستہ دکھاتے ہیں اور ویرانوں میں دستگیری کرتے ہیں۔

قصۂ آبِ حیات اور خالصتاً حضرت خضر سے متعلق یہ تلمیحات شعر اقبال میں نئی تعبیرات کے جلو میں اپنی جھلک دکھاتی ہیں۔ اقبال نے ''آبِ حیات'' کی تلمیح کو روایتی انداز میں واقعاتی رنگ دینے اور محض اس سے وابستہ تلمیحی کرداروں سے متعارف کرانے کے بجائے علامتی و رمزی خصایص کی حامل بنا دیا ہے۔ چنانچہ وہ اپنے کلام میں کبھی اسے ابدیت کی بنا پر محبت سے مماثل قرار دے کر عاشق کے امتیازی وصف پر محمول کرتے ہیں تو کبھی اس کی شان بے نیازی کے سامنے اسے کم مایہ سمجھتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا بنیادی اصرار اس امر پر ہے کہ ہر دور میں فرد کی مقاصد کے لیے تشنہ کامی ''آبِ حیات'' (عمر جاوداں) کے حصول کو ممکن بناتی ہے۔ اسی تلمیح کے ضمن میں علامہ آبِ زندگانی کو روحانی و باطنی فیوض و ثمرات کا استعارہ بنا کر ظلماتِ یورپ کو اس سے تہی قرار دیتے ہیں اور اسکندر کی تلمیح کو ملوکانہ سرشت کی علامت قرار دے کر اس پر کڑی نکتہ چینی بھی کرتے ہیں، اشعار دیکھیے:

پھر ان اجزا کو گھولا چشمۂ حیواں کے پانی میں ۔۔۔ مرکب نے محبت نام پایا عرشِ اعظم سے
(ب د، ۱۱۱)

تلخابۂ اجل میں جو عاشق کو مل گیا ۔۔۔ پایا نہ خضر نے مۓ عمرِ دراز میں
(''، ۱۹۸)

گرچہ اسکندر رہا محرومِ آبِ زندگی ۔۔۔ فطرتِ اسکندری اب تک ہے گرمِ نا و نوش
(''، ۲۵۷)

گدائے میکدہ کی شانِ بے نیازی دیکھ ۔۔۔ پہنچ کے چشمۂ حیواں پہ توڑتا ہے سبو
(ب ج، ۱۳)

یورپ میں بہت روشنیِ علم و ہنر ہے ۔۔۔ حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات
(''، ۱۰۷)

ہے آبِ حیات اسی جہاں میں ۔۔۔ شرط اس کے لیے ہے تشنہ کامی
(ض ک، ۸۷)

خالصتاً خضر کے حوالے سے اس تلمیحی کردار سے ''خضر راہ'' میں بھرپور تعارف حاصل ہوتا ہے جس سے اس سے وابستہ روایات کی توثیق ہو جاتی ہے مثلاً اقبال اس سے ساحل دریا پر متعارف کراتے ہیں، اسے ''پیکِ جہاں پیما'' قرار دیتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ اس کی پیری میں مانندِ سحر، رنگِ شباب ہے۔ وہ چشم دل وا ہونے کے سبب ''چشمِ جہاں بین'' رکھتا ہے، آبادیوں سے دور صحرا نوردی اختیار کرتا ہے۔ اس کی زندگی ''بے روز و شب و فردا و دوش'' ہے۔ خضر کی رہنمائی مسلمہ ہے اور اقبال نے اس اعتبار سے بھی گوناگوں ابعاد دکھائے ہیں۔ وہ

خضر کو بطور ہادی و راہبر اپنے کلام میں لاتے ہیں اور علمیّت، بلند حوصلگی، رجائیت اور کوشش ناتمام کے کنائے کے طور پر بھی اس سے نئے معنی اخذ کرتے ہیں۔ بعض اوقات یہ جدت پسندی اس عروج کو پہنچ جاتی ہے کہ وہ محض تقلید کو خودکشی قرار دیتے ہیں یا خضر و الیاس جیسی مستند ہستیوں کو ابلیسی و طاغوتی قوتوں کے سامنے بے بس دکھا کر معنیِ مفید کا حصول کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ دیکھیے ذیل کے اشعار سے یہ پہلو کس قرینے سے جھلکتے ہیں:

کام دُنیا میں رہبری ہے مرا — مثلِ خضرِ خجستہ پا ہوں میں
(ب د، ۴۱)

تقلید کی روش سے تو بہتر ہے خودکشی — رستہ بھی ڈھونڈ خضر کا سودا بھی چھوڑ دے
(" ،۱۰۷)

رازِ حیات پوچھ لے خضرِ خجستہ گام سے — زندہ ہر ایک چیز ہے کوششِ ناتمام سے
(" ،۱۲۴)

رہبر کے ایما سے ہوا تعلیم کا سودا مجھے — واجب ہے صحرا گرد پر تعمیلِ فرمانِ خضر
(" ،۲۴۴)

خضر کیونکر بتائے کیا بتائے — اگر ماہی کہے دریا کہاں ہے
(ب ج، ۸۵)

خضر بھی بے دست و پا، الیاس بھی بے دست و پا — میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جُو بہ جُو
(" ،۱۴۳)

کنارِ دریا خضر نے مجھ سے کہا بہ اندازِ محرمانہ — سکندری ہو قلندری ہو، یہ سب طریقے ہیں ساحرانہ
(ا ح، ۴۴)

تلمیحِ خضر میں اس وقت بڑی قوت پیدا ہو جاتی ہے جب علامہ اس سے مستقبل کے لیے روشن نکات اخذ کرتے اور اسے انقلاب کا منتظر دکھاتے ہیں، اسی مرحلے پر خضر تلمیح سے بڑھ کر حرکت و حرارت عمل کی علامت بن جاتا ہے:

کل ساحلِ دریا پہ کہا مجھ سے خضر نے — تو ڈھونڈ رہا ہے سمِ افرنگ کا تریاق؟
اک نکتہ مرے پاس ہے شمشیر کی مانند — بُرّندہ و صیقل زدہ و روشن و برّاق
کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے — مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق
(ض ک، ۳۹)

دگرگوں جہاں ان کے زورِ عمل سے — بڑے معرکے زندہ قوموں نے مارے

ہمالہ کے چشمے اُبلتے ہیں کب تک خضر سوچتا ہے وُلر کے کنارے
(ا ح،۴۲)

کُلی طور پر ان تلمیحات کے متعلق ڈاکٹر محمد ریاض کے الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ:

اقبال نے خضر، الیاس، اسکندر، آب حیات، ظلمات اور ان سے مربوط ادبی، دینی اور نیم تاریخی روایات کو اپنے۔۔۔کلام کے متعدد موارد میں استعمال کیا اور بعض ایسی جدتیں اور نکتہ رسیاں دکھائی ہیں، جو ان ہی کا خاصہ ہے۔(۸۷)

۲۔ شریں، فرہاد اور خسرو کی تلمیحات:

کلام اقبال میں ساسانی بادشاہ خسرو پرویز (کسریٰ) کے حشمت و جلال، مال و دولت (گنج باد آورد) اور شیریں کے عشق میں فرہاد کے ساتھ اس کی رقابت پر مبنی تلمیحات کی وساطت سے بھرپور معنی آفرینی کی گئی ہے۔ اس سلسلے میں اقبال کا امتیاز یہ ہے کہ وہ شیریں، فرہاد اور خسرو سے وابستہ حسن و عشق کے اس قصے کی جانب روایتی انداز میں اشارہ کرنے کے بجائے شیریں، غمِ فرہاد، محنتِ فرہاد، تیشہ، بیستوں، سنگِ گراں، جوئے شیر، دولتِ پرویز، شکوہِ خسروی اور کوہکن جیسے تلمیحی حوالوں کو اپنے فکری مقاصد کی ترسیل کے لیے یوں استعمال کرتے ہیں کہ پڑھنے والا ان کی قادر الکلامی کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا۔

فرہاد کی تلمیح علامہ کے ہاں سخت کوشی، بلند ہمتی اور محنتِ پیہم سے عبارت ہے تاہم بعض اوقات ان کے خاص فکری رجحان کے پیش نظر یہ تلمیحی کردار کم مایہ بھی ٹھہرتا ہے، مثلاً دیکھیے یہ دونوں زاویے کس مشاقی سے شعر اقبال کا حصہ بنتے ہیں:

زندگانی کی حقیقت کوہکن کے دل سے پوچھ جوئے شیر و تیشہ و سنگِ گراں ہے زندگی
(ب د،۲۵۹)

بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد
(ض ک،۱۳۱)

حسن کا گنجِ گراں مایہ تجھے مل جاتا تو نے فرہاد نہ کھودا کبھی ویرانۂ دل
(ب د،۶۱)

شعرِ اقبال میں خسرو کی تلمیح بھی دہرا فریضہ انجام دیتی ہے۔ یہاں ایک طرف تو یہ تلمیحی حوالہ قلندری و سلطانی کا فرق اجاگر کر کے اقبال کے تصور فقر کی توضیح و تعبیر میں موثر کردار ادا کرتا ہے تو دوسری جانب یہی تلمیح ملوکیت و استعماریت کے استعارے میں ڈھل کر عصری سیاسی مسائل کی گتھیاں سلجھاتی دکھائی دیتی ہے، جیسے:

بچھائی ہے جو کہیں عشق نے بساط اپنی کیا ہے اس نے فقیروں کو وارثِ پرویز
(ب ج،۱۶)

گو فقر بھی رکھتا ہے اندازِ ملوکانہ
ناپختہ ہے پرویزی بے سلطنتِ پرویز
(۲۶،")

تھا یہ اللہ کا فرماں کہ شکوہِ پرویز
دو قلندر کو کہ ہیں اس میں ملوکانہ صفات
(ا ح، ۴۸)

مجلسِ ملت ہو یا پرویز کا دربار ہو
ہے وہ سلطاں غیر کی کھیتی پہ ہو جس کا نظر
(۸،")

یوں بھی ہوتا ہے کہ اقبال، شیریں، فرہاد اور خسرو کی تلمیحات کو ایک ہی مقام پر اس مہارت سے لاتے ہیں کہ تضاد و تقابل کی فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ ایسے مواقع پر یہ تلمیحیں مختلف مکاتیبِ فکر کی نمایندگی کرنے لگتی ہیں، جس کے نتیجے میں علامہ کے بنیادی تصورات کا ابلاغ زیادہ موثر و موفق ہو جاتا ہے۔ ان مشترکہ تلمیحوں پر مبنی شعروں میں اگر پرویز شخصی حکومت یا شہنشاہیت و ملوکیت اور عیش و شکوہ اور شیریں جدید تعلیم و تہذیب کے علائم ہیں تو فرہاد کی کوہکنی رنج و محن، خارا شکنی اور محنت شاقہ کے بھرپور اور برمحل اشارات سے عبارت ہے۔ دیکھیے ان تاریخی کرداروں کے تال میل سے اقبال کیا خوب رنگ جماتے ہیں:

گھر میں پرویز کے شیریں تو ہوئی جلوہ نما
لے کے آئی ہے مگر تیشۂ فرہاد بھی ساتھ
(ب د، ۷۶)

زمامِ کار اگر مزدور کے ہاتھوں میں ہو پھر کیا؟
طریقِ کوہکن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی
(ب ج، ۴۰)

خرید سکتے ہیں دنیا میں عشرتِ پرویز
خدا کی دین ہے سرمایۂ غمِ فرہاد
(۷۰،")

فرہاد کی خارا شکنی زندہ ہے اب تک
باقی نہیں دنیا میں ملوکیتِ پرویز
(ض ک، ۱۴۸)

بعض اوقات علامہ خسرو و فرہاد کی تلمیحوں کے ڈانڈے اپنے متعین کردہ معیارِ شعر سے جوڑ کر کمال درجے کی معنی آفرینی کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں اولاً تو وہ اپنی ''نوائے غم آلود'' کا درجہ ''دولتِ پرویز'' اور ''محنتِ فرہاد'' سے اولیٰ گردانتے ہیں کہ جسے ''اسرارِ سلطانی'' بھی بخشے گئے ہیں اور جس کی ضربیں افرادِ ملت کے قلوب و اذہان میں ہیجان بھی برپا کیے ہوئے ہیں۔ ثانیاً وہ انھی تاریخی کرداروں کو شعرِ عجم پر تنقید کے لیے مستعار لیتے ہیں جو دولتِ پرویز کو متزلزل کرنے سے قاصر ہے۔ شعرِ اقبال کے اس منفرد پہلو کے ضمن میں اشعار ملاحظہ ہوں:

فقیرِ راہ کو بخشے گئے اسرارِ سلطانی — بہا میری نوا کی دولتِ پرویز ہے ساقی
(ب ج،۱۱)

میری نوائے غم آلود ہے متاعِ عزیز — جہاں میں عام نہیں دولتِ دلِ ناشاد
گلہ ہے مجھ کو زمانے کی کور ذوقی سے — سمجھتا ہے میری محنت کو محنتِ فرہاد
(ا ح،۴۶)

ہے شعرِ عجم گرچہ طربناک و دلآویز — اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز
" " " " " " " "
وہ ضرب اگر کوہ شکن بھی ہو تو کیا ہے — جس سے متزلزل نہ ہوئی دولتِ پرویز
(ض ک،۱۲۸)

گویا شعرِ اقبال میں شیریں، فرہاد اور خسرو پرویز سے متعلق تلمیحیں عشق ومحبت کے روایتی منظرنامے سے نکل کر مقصدیت کے دایرے میں داخل ہو جاتی ہیں۔ یہ درست ہے کہ ابتداءً اقبال نے ان تلمیحاتی زاویوں کو وحدت الوجود اور حسن وعشق کے حوالے سے بھی موزوں کیا (وہی اک حسن ہے لیکن نظر آتا ہے ہر شے میں+ یہ شیریں بھی ہے گویا، بیستوں بھی، کوہکن بھی ہے، ب د،۷۶) مگر وقت کے ساتھ ساتھ فکرِ اقبال کے اعجاز سے یہ تلمیحیں نکھرتی چلی گئیں۔ نتیجتاً تلمیحِ خسرو ملوکیت واستبداد، قوت قاہرہ اور سرکشی کی علامت بن گئی اور فرہاد وشیریں کی تلمیحات محنت وکاوش اور قوت وجرأت کے مظاہر کے طور پر سامنے آئیں (محبت خویشتن بینی، محبت خویشتن داری+ محبت آستانِ قیصر وکسریٰ سے بے پروا، ب ج،۲۵) پھر ایک مقام ایسا بھی آتا ہے کہ اقبال، درویشانہ خصلت کو خسرو پرویز کے شکوہ پر، شعرو سخن میں جگر کاوی کو فرہاد کی کوہکنی پر اور شیریں کے ناز وعشوے کو فرنگی فتنے کا مظہر بنا کر، اس پر تعلیم وتہذیب اسلامی کو افضل گردانتے ہیں۔

شیریں، فرہاد اور خسرو کی تلمیحات سے متعلق پیش کردہ نکات کی تائید کے ضمن میں ڈاکٹر محمد ریاض کے ذیل کے اقتباسات لائق اعتنا ہیں:

> خسرو پرویز، دیگر حقیقی اور افسانوی بادشاہوں کی طرح، اقبال کے ہاں ملوکیت اور شاہانہ شان وشکوہ نیز مکر وشیشہ بازی کا مظہر ہے۔ اقبال اس ضمن میں اپنے پسندیدہ مضامین پیش کرتے رہے۔۔۔ نیز اپنے مقام شاعری وتفکر کو خسرو پرویز کی شکوہ مندی پر ترجیح دیتے رہے۔ ان کا پسندیدہ تصوف وتفکر وہ ہے جس میں خسرو پرویز کے خزانوں کی شان ہو، تا کہ ان سے دین کی تشہیر کا کام لیا جاسکے۔۔۔ (اگرچہ) وہ فرہاد کی ناخودشناسی پر انتقاد بھی کرتے ہیں کیونکہ مجازی طور پر محوِ محبت رہنا ان کے فلسفۂ خودی کے منافی ہے۔۔۔ (مگر) فرہاد، خسرو پرویز پر قابل ترجیح ہے کیونکہ وہ ایک پرخلوص، سیدھا سادا اور پاکباز شخص تھا۔۔۔ شیریں بھی عشق کی قوت وجرأت کی مظہر ہے کیونکہ خسرو پرویز کا استبداد بھی اسے فرہاد کو دل دینے سے نہ روک سکا تھا۔۔۔ (۸۸)

خسرو پرویز، اقبال کے ہاں مطلق ملوکیت اور استبداد کے مترادف آیا ہے۔۔۔ اسلام نے، جسے اقبال ''فقرِ غیور'' کہتے ہیں، اس ملوکانہ استبداد کو مٹایا اور پرویزیت کو زیرِ نگیں بنائے رکھا۔۔۔ خسرو پرویز ایسے ملوک سلطنت و سپاہ کے محتاج ہوتے ہیں اور یہ وسائل ہوں تو وہ ''قاہری'' اختیار کر کے امورِ ملک پر قابو رکھتے ہیں۔ ان کے مقابلے میں ''دلبری'' سے کام لینے والے دراویش و فقرا کو سلطنت کی ضرورت ہے نہ قوت قاہرہ کی (چنانچہ) اقبال اس نظام اسلامی کے قائل تھے جس میں شورائیت ہو اور جو اخوت، حریت اور مساوات پر مبنی ہو۔ اسی لیے انھوں نے استبداد، ملوکیت اور آمریت کے خلاف بے پناہ قلمی جہاد کیا اور مسلمانوں کو عرب و عجم کی ملوکیت کے اغلال توڑنے کا درس دیتے رہے۔۔۔(۸۹)

کئی شعرا اپنے آپ کو فرہاد سے بڑا عاشق ثابت کرتے رہے۔ اقبال کو اس ادنیٰ مضمون سے دلچسپی نہ تھی البتہ وہ تحدیث نعمت کرتے ہیں کہ خدا نے انھیں ''کوہ کن'' نہیں تو ''دل کن'' بنایا اور ان کے کلام میں یہ تاثیر رکھی کہ لوگوں کے دلوں سے ''جوئے شیر'' نہیں تو ''جوئے خودی'' کا آبِ زلال جاری کر دیں۔ ''جوئے شیر'' ہو یا ''جوئے شیریں'' اس کا عمل دخل کوہ بیستوں تک محدود رہا مگر زندگی کی سرشت مشکل کشی اور جفا طلبی ضرور ہے۔۔۔ آج کوہ بیستوں کو دیکھیں تو وہاں چند کتبے کندہ ملتے ہیں اور فرہاد سے منسوب تیشہ زنی کے آثار و علائم بھی۔۔۔ مگر خودی کے علائم عالمگیر ہوتے جا رہے ہیں۔(۹۰)

(۳) لیلیٰ و مجنوں کی تلمیحات:

کلامِ اقبال میں لیلیٰ و مجنوں کی تلمیحات بڑی جاندار اور معنی خیز ہیں اور اقبال نے قبیلۂ بنی عامر سے متعلق دو معروف تاریخی کرداروں لیلیٰ بنتِ سعد اور قیس بن عامر (قیسِ عامری) کی داستانِ عشق کو روایتی اور مروجہ طریقِ کار کے برعکس جدت آمیز رنگ میں پیش کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ علامہ لیلیٰ، ناقۂ لیلیٰ، قیس یا مجنوں، محمل، دنبالۂ محمل، کجاوہ، صحرا، دل ویراں، وادیِ نجد، دشت و جبلِ نجد اور بادیہ پیمائی جیسے اشاروں کو اپنے بے مثل فکری محور میں لا کر ان سے متنوع فکری جہتیں ابھارتے ہیں۔ اقبال کے ہاں اوّل اوّل تو ان تلمیحوں کا وہ پہلو بڑا حیران کن ہے جس کے تحت وہ ان کا تعلق وسیع تر تناظر میں جذبۂ عشق سے جوڑ کر اس کے مختلف ابعاد روشن تر کرتے چلے جاتے ہیں۔ جیسے:

آرزو نُورِ حقیقت کی ہمارے دل میں ہے ۔۔۔ لیلیِ ذوقِ طلب کا گھر اسی محمل میں ہے
(ب د، ۴۹)

مجنوں نے شہر چھوڑا، تو صحرا بھی چھوڑ دے ۔۔۔ نظّارے کی ہوس ہو تو لیلیٰ بھی چھوڑ دے
(''، ۱۰۷)

رہتی ہے قیسِ روز کو لیلیِ شام کی ہوس ۔۔۔ اخترِ صبح مضطرب تابِ دوام کے لیے
(''، ۱۳۴)

شعرِ اقبال میں یہ تلمیحیں بتدریج قوت پکڑتی ہیں اور علامہ ان کے وسیلے سے پیغامبری کا فریضہ انجام دینے کی خاطر انھیں استعاراتی و علامتی پیکر بخش دیتے ہیں جس سے یہ تاریخی تلازمات افق ذہن پر نئے بانکپن سے لودینے لگتے ہیں مثلاً اس نئے رنگ کے تحت ''قیس'' دورِ حاضر کے ذوقِ عمل سے عاری مسلمان کا استعارہ ہے، محبوبہ عرب ''لیلیٰ'' یثرب کی روشنی ہے جو منزل کا سراغ دیتی ہے اور بلند تر مقاصد کا احاطہ کرتی ہے جبکہ ''محمل'' ملت اسلامیہ کے بلیغ اشارے کے روپ میں ڈھل گیا ہے۔ ان تمام تر تلمیحی وسیلوں سے اقبال، فرد کے جذبۂ عمل کی یوں تجدید و بازیافت کرتے ہیں کہ کبھی ان کی تمنائیں یاس و حسرت میں ڈھل جاتی ہیں تو کبھی وہ امید افزا اور دعائیہ انداز اپنا لیتے ہیں۔ ہر دو حوالوں سے شعری اسناد ملاحظہ ہوں:

وادیِ نجد میں وہ شورِ سلاسل نہ رہا　　قیس دیوانۂ نظارۂ محمل نہ رہا
(ب د، ۱۶۸)

کہیں اس عالمِ بے رنگ و بو میں بھی طلب میری　　وہی افسانۂ دنبالۂ محمل نہ بن جائے
(ب ج، ۱۰)

دیکھ یثرب میں ہوا ناقۂ لیلیٰ بیکار　　قیس کو آرزوے نو سے شناسا کر دیں
(ب د، ۱۳۲)

پیدا دلِ ویراں میں پھر شورشِ محشر کر　　اس محملِ خالی کو پھر شاہدِ لیلا دے
(''، ۲۱۲)

مِل ہی جائے گی منزلِ لیلیٰ اقبال!　　کوئی دن اور ابھی بادیہ پیمائی کر
(''، ۲۸۰)

علامہ، تلمیحات لیلیٰ و مجنوں میں قوت و شوکت پیدا کرنے کے لیے بعض مواقع پر خطابیہ انداز بھی اپنا لیتے ہیں۔ ایسے مراحل پر ان کا مخاطب براہ راست مردِ مسلمان قرار پاتا ہے جسے وہ حیلے بہانوں سے تعمیرِ مقاصد پر اکساتے ہیں۔ کبھی اس کی کم مائیگی کو ہدف ملامت ٹھہراتے ہیں تو کبھی اس کی ہمت افزائی سے خفتہ صلاحیتوں کو بیدار کرنے کی کاوش کرتے ہیں۔ دیکھیے اشعار ذیل میں اقبال عہد حاضر کے قیس (مردِ مسلماں) کے قلبِ ویران میں تحرک و حرارت پیدا کرنے کی غرض سے مخاطبت کی کیا خوب نادرہ کاری کرتے ہیں:

کبھی اپنا نظارہ بھی کیا ہے تو نے اے مجنوں　　کہ لیلیٰ کی طرح تو خود بھی ہے محمل نشینوں میں
(ب د، ۸۹)

ترا اے قیس کیونکر ہو گیا سوزِ دروں ٹھنڈا　　کہ لیلیٰ میں تو ہیں اب تک وہی انداز لیلائی!
(''، ۱۵۴)

دیکھ آ کر کوچۂ چاکِ گریباں میں کبھی　　قیس تو، لیلیٰ بھی تو، صحرا بھی تو، محمل بھی تو
(''، ۱۹۲)

عزّت ہے محبت کی قائم اے قیس! حجابِ محمل سے　　　محمل جو گیا، عزّت بھی گئی، غیرت بھی گئی، لیلا بھی گئی
(ایضاً، ۲۷۷)

تو رہ نوردِ شوق ہے منزل نہ کر قبول　　　لیلیٰ بھی ہمنشیں ہو تو محمل نہ کر قبول
(ض ک، ۷۲)

ادبی تلمیحات کے ضمن میں کلامِ اقبال میں خضر، سکندر اور آبِ حیات ــــــ شیریں، فرہاد اور خسرو اور لیلیٰ و مجنوں کی تلمیحوں کے ساتھ ساتھ خوبرو و دلستان عرب محبوباؤں سعدیٰ و سلیمیٰ کا تلمیحی تذکرہ بھی ملتا ہے جو بظاہر کم ہونے کے باوصف فکری ابلاغ میں خاصا موثر ہے۔ اقبال کے مطابق ''سلیمیٰ'' کی نگاہوں میں حسنِ مطلق کی جھلک ہے اور یہ مسلمان کے لیے ''پیغام خروش'' رکھتی ہے ــــــ چنانچہ وہ سعدیٰ و سلیمیٰ کو تہذیب حجازی کی اعلیٰ اقدار اور صالح افکار کی نمایندہ بنا کر ان کی وساطت سے دلِ مسلم میں خاک یثرب کی کشش پیدا کرتے ہیں جہاں سے نہ صرف عالمگیر مذہب، اسلام کے سوتے پھوٹے بلکہ مسلمانوں کی تمام تر ثقافتی تحریکات نے بھی یہیں سے جنم لیا۔ یہ تلمیحیں ایک اعتبار سے اقبال کی ''رجعت پرستی'' (جو اصلاً مثبت ماضی پسندی ہے!!) کی عکاس بھی ہیں، لکھتے ہیں:

ہر شے میں ہے نمایاں یوں تو جمال اس کا　　　آنکھوں میں ہے سُلیمیٰ! تیری کمال اس کا
(ب د، ۱۲۱)

رختِ جاں بتکدۂ چیں سے اُٹھا لیں اپنا　　　سب کو محوِ رُخِ سعدیٰ و سلیمیٰ کر دیں
(ایضاً، ۱۳۲)

ٹوٹنے کو ہے طلسمِ ماہ سیمایانِ ہند　　　پھر سُلیمیٰ کی نظر دیتی ہے پیغامِ خروش
(ایضاً، ۱۸۹)

ادبی وفنی تلمیحات کی یہ دونوں صورتیں اتنی پُرکار اور کارگر ہیں کہ شعرِ اقبال کے تلمیحاتی مطالعے میں انھیں قطعاً نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اور ان شعری حوالوں کی تفہیم کے بغیر اس معنویت کا حصول بھی ممکن نہیں، جو علامہ کے پیشِ نظر تھی۔

(۷) عصری تلمیحات:

جدید شاعری میں عصری تلمیحات کو بھی اہمیت حاصل ہے ــــــ ان تلمیحات کے تحت شاعر نہ صرف اپنی ذات سے وابستہ معروف عصری شخصیات کو شعر کا حصہ بناتا ہے بلکہ اپنے عصر کے مذہبی، علمی اقتصادی، سیاسی اور معاشرتی ہنگاموں کو بھی ایسے انداز سے اپنے کلام میں سموتا ہے کہ رنگِ تلمیح زیادہ گہرا، بامعنی، تازہ اور پُرتاثیر ہو جاتا ہے۔ اقبال کو اگر ایک مفکر اور مبلغ اعظم قرار دیا جاتا ہے تو اس کا ایک سبب یہی ہے کہ وہ شاعری میں اپنی ذات سے منسلک بعض معروف افراد و وقایع کا ذکر کرنے کے علاوہ دنیا کے نقشے پر رونما ہونے والے احوال و حوادث کا بیان کرنے پر یکساں قادر ہیں۔ ایسی تلمیحیں اقبال کے پسندیدہ اشخاص کا نشان یا سراغ دینے اور ان کے عصری شعور کی

عکاس ہونے کے سبب سے انھیں ماقبل کے شعرا پر فائق بھی ٹھہراتی ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ شاعری میں دیگر انواع کی تلمیحات کے ہمراہ ذاتی و شخصی یا عصری تلمیحوں کی شمولیت سے فن تلمیح یک سطحی نہیں رہتا کیونکہ اس طریقے سے شاعر ماضی کے نقوش کی بازیافت کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے عصر کے شہرت کے حامل افراد اور حالیہ واقعات کے تذکرے سے اپنے کلام میں جان ڈال دیتا ہے۔ اقبال کے اشعار ملمع ان کے کلام کو فن برائے فن کی تنگنائے سے نکال کر اسے فن برائے زندگی کے محیط بیکراں میں مبدّل کر دیتے ہیں۔ ان اشعار سے نہ صرف اقبال کی سماج کے موجود منظر نامے میں شرکت ظاہر ہوتی ہے بلکہ یہی وہ وصف ہے جس کی بنا پر وہ تلمیح کو محض شعری حربے سے اوپر اٹھا کر خاصے کی چیز بنا دیتے ہیں۔ یوں قاری کے ذوق کی تسکین بھی ہو جاتی ہے اور شاعری بھی فنی لحاظ سے اعلیٰ سطح کو چھونے لگتی ہے۔ ذیل میں اقبال کی عصری تلمیحات کے دونوں زاویے پیش کیے جاتے ہیں:۔

(ل) علامہ کی پیش کردہ عصری تلمیحات میں علمی و ادبی اور سیاسی و سماجی شخصیات کا تذکرہ اہم ہے جن سے متعارف کراتے ہوئے وہ تحسینی و تردیدی ہر دو طرح کے انداز اپناتے ہیں۔ علمی و ادبی اشخاص کے ضمن میں کلام اقبال میں ان کے عہد کی معروف ہستیوں کا ذکر دلپذیر پیرائے میں آیا ہے مثلاً وہ داغ اور شبلی و حالی جیسے بے مثل اور عظیم شعرا و ادبا کو پیوند شعر کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے استاد، فلسفے کے جلیل القدر معلم سر ٹامس آرنلڈ، مدیر مخزن سر عبدالقادر، ممتاز قانون دان اور ادبی ذوق کے حامل جسٹس میاں محمد شاہ دین (ہمایوں) اور علم دوست اور علم پرور فرمانروائے بھوپال نواب حمید اللہ خان کو ستایش کے رنگ میں زیر تلمیح لا کر بھرپور طور پر معنی آفرینی کرتے ہیں، جیسے چند تلمیحاتی و اشاراتی شعر ملاحظہ ہوں:

تو کہاں ہے اے کلیمِ ذروۂ سینائے علم ۔۔۔ تھی تری موجِ نفس بادِ نشاط افزائے علم (۹۱)
(ب د،۷۸)

تھی زبانِ داغ پر جو آرزو ہر دل میں ہے ۔۔۔ لیلیِ معنی وہاں بے پردہ، یاں محمل میں ہے
("،۸۹)

شبلی کو رو رہے تھے ابھی اہلِ گلستاں ۔۔۔ حالی بھی ہو گیا سُوے فردوس رہ نورد
("،۲۲۲)

اے ہمایوں! زندگی تیری سراپا سوز تھی ۔۔۔ تیری چنگاری چراغِ انجمن افروز تھی
("،۲۵۴)

تو صاحب نظری آنچہ درضمیرِ من است ۔۔۔ دلِ تو بیند و اندیشۂ تو می داند (۹۲)
(ض ک،۹)

کلام اقبال میں عصری سماجی شخصیات کے حوالے سے برِ عظیم میں مسلمانوں کی سیاسی و معاشرتی زندگی کی محور ہستی میاں فضل حسین بیرسٹرایٹ لا کے والد کی رحلت، اس عہد کی معروف شخصیات ذوالفقار علی خاں اور سردار جوگندر سنگھ کی علم دوستی و علم پروری، سر سید احمد خاں

کے پڑپوتے اور بھوپال کے محکمہ تعلیم کے ناظم اعلیٰ سر راس مسعود کی وفات حسرت آیات اور دوررس سیاستدان صدر اعظم حیدر آباد دکن، سر اکبر حیدری کی اقبال کی ذات کے بارے میں کم فہمی پر مبنی واقعات تلمیحی واشاراتی رنگ میں یوں موزوں ہوئے ہیں کہ یہ تمام حوالے تازہ ہو جاتے ہیں، مثلاً:

اے کہ نظمِ دہر کا ادراک ہے حاصل تجھے — کیوں نہ آساں ہو غم واندوہ کی منزل تجھے (۹۳)

(ب د، ۱۵۶)

کیسی پتے کی بات جگندر نے کل کہی — موٹر ہے ذوالفقار علی خاں کا کیا خموش

(۱۷۸،")

رہی نہ آہ زمانے کے ہاتھ سے باقی — وہ یادگارِ کمالاتِ احمد و محمود

زوالِ علم و ہنر مرگِ ناگہاں اسکی — وہ کارواں کا متاعِ گراں بہا مسعود!

(ا ح، ۲۴)

سیاسی شخصیات پر مبنی تلمیحات میں اقبال کے ہاں جنگ طرابلس (۱۹۱۱ء) میں نمازیوں کو پانی پلاتی ہوئی نوعمر شہید فاطمہ بنت عبداللہ، انگریزوں کی عرب کو تقسیم کرنے کی پالیسی کے حامی حجازی سید، امیر فیصل، شمالی افریقہ سے وابستہ اپنے وقت کے مجاہد، سیاس اور انگریزوں کی عرب تقسیم پالیسی کے مخالف اور طریقۂ سنوسیہ کے مشہور شیخ سنوسی، کانگریس کے ہمنوا اور وطنیت کے داعی عالم وفاضل مولانا حسین احمد مدنی، افغان حکمران نادر شاہ افغان، تقسیم بنگال کے حامی ہندستان کے گورنر جنرل لارڈ کرزن، فرقۂ اسماعیلیہ کے امام اور عراق وفلسطین کے مسئلے کے حل کے لیے ہندستان سے وفد کے طلب گار سر آغا خان، فاشزم کے قائد اور اٹلی کے آمر مطلق مسولینی اور برطانیہ کے معزول شہنشاہ ڈیوک آف ونڈسر (ایڈورڈ ہشتم) کا ذکر تلمیحی واشاراتی پیرائے میں یوں آیا ہے کہ اس عہد کے ان تمام اشخاص سے مربوط وقایع کا احاطہ بھی موثر طور پر ہو جاتا ہے اور اقبال کی عصری سیاسی حالات سے حیران کن باخبری کا سراغ بھی ملتا ہے۔ اسی ضمن میں اقبال جدید ترکی کے شہرہ آفاق سپہ سالار اور جمہوریہ ترکی کے پہلے صدر مصطفیٰ کمال پاشا (کمال اتاترک) اور شاہِ ایران، رضا شاہ پہلوی سے وابستہ مسلمانوں کی توقعات کے پورا نہ ہونے پر افسوس کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ تاہم ان کا کمال خاص یہ ہے کہ انھوں نے اپنے عہد کی ان شخصیات کے متنوع سیاسی رویوں کے پیش نظر گوناگوں انداز اپنائے ہیں مثلاً کہیں وہ تحسینی رنگ اپناتے ہیں تو کہیں تردیدی، جیسے:

فاطمہ! تو آبروے اُمتِ مرحوم ہے — ذرّہ ذرّہ تیری مُشتِ خاک کا معصوم ہے

(ب د، ۲۱۴)

کیا خوب امیرِ فیصل کو سنوسی نے پیغام دیا — تو نام ونسب کا حجازی ہے پر دل کا حجازی بن نہ سکا

(۳۳۶،")

فیض یہ کس کی نظر کا ہے، کرامت کس کی ہے — وہ کہ ہے جس کی نگہ مثلِ شعاعِ آفتاب (۹۴)
(ب ج، ۱۵۱)

سرشکِ دیدۂ نادر بہ داغِ لالہ فشاں — چناں کہ آتشِ اُو را دگر فرو نہ نشاں!
(" ،۱۵۴)

نہ مصطفیٰ نہ رضا شاہ میں نمود اس کی — کہ روحِ شرق بدن کی تلاش میں ہے ابھی!
(ض ک، ۱۴۲)

عجم ہنوز نداند رموزِ دیں، ورنہ — ز دیوبند حسین احمد! ایں چہ بوالعجبی است
سرود بر سرِ منبر کہ ملّت از وطن است — چہ بے خبر ز مقامِ محمدِؐ عربی است!
(ا ح، ۴۹)

اسی طرح اقبال نے لارڈ کرزن، سر آغا خان، ایڈورڈ ہشتم اور خود مسولینی ہی سے منسلک واقعات کو طنزیہ و استہزائیہ رنگ و آہنگ میں سمیٹا ہے، لکھتے ہیں:

حضرت کرزن کو اب فکرِ مداوا ہے ضرور؟ — حکمِ برداری کے معدے میں ہے دردِ لایُطاق
وفد ہندستاں سے کرتے ہیں سر آغا خاں طلب — کیا یہ چُورن ہے پئے ہضمِ فلسطین و عراق؟
(ب د، ۲۸۶)

کیا زمانے سے نرالا ہے مسولینی کا جُرم! — بے محل بگڑا ہے معصومانِ یورپ کا مزاج
(ض ک، ۱۴۹)

ہو مبارک اس شہنشاہِ نکو فرجام کو — جس کی قربانی سے اسرارِ ملوکیّت ہیں فاش
'شاہ' ہے برطانوی مندر میں اک مٹی کا بُت — جس کو کر سکتے ہیں، جب چاہیں پجاری پاش پاش
(ا ح، ۲۴)

یہ درست ہے کہ ایک سطح پر اقبال کے عصری متذکرہ شخصیات تلمیح کے دایرے میں سماتی نظر نہیں آتیں مگر بغور دیکھا جائے تو تلمیح کے جدید زاویوں میں شاعر کے زمانے کے معروف اشخاص بھی اس بلیغ محسنہ شعری میں شامل ہو جاتے ہیں جیسا کہ ڈاکٹر محمد حسین محمدی نے اپنی کتاب **تلمیحات شعر معاصر**، سید عابد علی عابد نے **تلمیحات اقبال**، اور ڈاکٹر اکبر حسین قریشی نے **مطالعۂ تلمیحات و اشارات اقبال** میں معروف عصری شخصیات کی شعری پیش کش کو بھی تلمیحات میں شمار کیا ہے۔ یاد رہے کہ شعر اقبال میں عصری شخصیات کا یہی تلمیحی تذکرہ ہمیں ان کے عہد کے اہم اشخاص اور تحاریک سے باخبر کراتا ہے، جن کی توضیح کے بغیر آج ان کے کلام کی تفہیم ممکن نہیں۔ اس اعتبار سے علامہ کے زمانے کی علمی و ادبی اور سیاسی و سماجی شخصیات پر مشتمل یہ تلمیحیں ان کے دور کے سیاسی و تہذیبی منظر نامے کا نقشہ

اتارنے میں ممد و معاون ہوتی ہیں۔

(ب) سیاسی و سماجی اور تہذیبی وقایع پر مبنی عصری تلمیحات کے سلسلے میں اقبال کے ہاں تین صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ اولاً وہ مختلف عصری واقعات کی وساطت سے پوری پوری نظموں کی بنت و تعمیر کرتے ہیں، ثانیاً ان کے کلام میں متفرق اشعار میں اشارے ملتے ہیں اور ثالثاً وہ اپنے عہد کے سیاسی نظاموں سے برپا ہونے والی تبدیلیوں کے پیش نظر مختلف عصری شواہد سامنے لاتے ہیں۔ عصری وقایع پر مشتمل نظموں میں ''محاصرۂ ادرنہ''، ''اسیری''، ''دریوزۂ خلافت''، ''مسولینی''، ''آزادیِ شمشیر کے اعلان پر''، ''لاہور و کراچی''، ''پیرس کی مسجد''، ''ابی سینیا''، ''جمعیت اقوام''، ''فلسطینی عرب سے'' اور ''نفسیاتِ حاکمی'' قابل ملاحظہ ہیں۔ ان نظموں میں ترک امیر لشکر غازی شکری پاشا کا ادرنہ (ایڈریانوپل) میں محاصرے کے دوران ''آئین جنگ'' نفاذ کرنا اور فقیہہ شہر کا اس پر برہم ہو کر ذمّی کے مال کا لشکر مسلم پر حرام قرار دینا (گرد صلیب گرد قمر حلقہ زن ہوئی + شکری حصار درنہ میں محصور ہو گیا + ذمّی کا مال لشکرِ مسلم پہ ہے حرام، + فتویٰ تمام شہر میں مشہور ہو گیا، ب د ۲۱۷)، مولانا محمد علی جوہر اور مولانا شوکت علی کی نظر بندی سے رہا ہو کر (۱۹۱۹ء) امرتسر آمد پر علامہ کا خراج عقیدت پیش کرنا (ہر کسی کی تربیت کرتی نہیں قدرت مگر + کم ہیں وہ طائر کہ ہیں دام و قفس سے بہرہ مند، ب د ۲۵۳)، مولانا محمد علی جوہر کے وفد کا خلافت کے مسئلے کو انگلستان کے وزیر اعظم لائڈ جارج کے سامنے پیش کرنے میں ناکام لوٹنا (نہیں تجھ کو تاریخ سے آگہی کیا + خلافت کی کرنے لگا تو گدائی + خریدیں نہ ہم جس کو اپنے لہو سے + مسلماں کو ہے ننگ وہ پادشائی، ب د ۲۵۴)، مسولینی کا اٹلی میں انقلاب برپا کرنا (رومتہ الکبریٰ! دگرگوں ہو گیا تیرا ضمیر + اینکہ می بینم بہ بیداری ست یا رب یا بخواب!، ب ج ۱۵۱)، ۱۹۳۵ء میں اہل پنجاب کو تلوار رکھنے کی اجازت ملنا (سوچا بھی ہے اے مردِ مسلماں کبھی تو نے + کیا چیز ہے فولاد کی شمشیرِ جگردار + قبضے میں یہ تلوار بھی آ جائے تو مومن + یا خالدِ جانباز ہے یا حیدرِ کرار، ض ک ۲۷)، لاہور اور کراچی میں غازی علم الدین اور عبدالقیوم خاں کا ناموس مصطفیؐ کی حفاظت میں شہادت پانا (ان شہیدوں کی دیت اہل کلیسا سے نہ مانگ + قدر و قیمت میں ہے خوں جن کا حرم سے بڑھ کر، ض ک ۵۵)، پیرس میں فرانس کے استعماری حکمرانوں کا مسلمانوں کی تالیفِ قلبی کے لیے ریاکاری سے کام لیتے ہوئے بے مثال مسجد تعمیر کرنا (حرم نہیں ہے، فرنگی کرشمہ سازوں نے + تنِ حرم میں چھپا دی ہے روحِ بت خانہ! + یہ بت کدہ انھی غارت گروں کی ہے تعمیر + دمشق ہاتھ سے جن کے ہوا ہے ویرانہ! ض ک ۱۰۲)، مسولینی کا حبشہ پر چڑھائی کرنا (یورپ کے کرگسوں کو نہیں ہے ابھی خبر + ہے کتنی زہرناک ابی سینیا کی لاش۔۔۔ ض ک ۱۴۵)، پہلی جنگ عظیم کے بعد قائم ہونے والی ''جمعیتِ اقوام'' کا محض برطانیہ اور فرانس کے مقاصد کا آلۂ کار بن کر رہ جانا (بے چاری کئی روز سے دم توڑ رہی ہے + ڈر ہے خبرِ بد نہ مرے منہ سے نکل جائے + ممکن ہے کہ یہ داشتۂ پیرکِ افرنگ + ابلیس کے تعویذ سے کچھ روز سنبھل جائے، ض ک ۱۵۶)، انگریز کی سرپرستی میں یہودیوں کا فلسطین آ کر عربوں کے لیے باعث آزار بننا اور ان کا جنیوا میں جمعیت اقوام اور لندن میں حکومت برطانیہ کو درخواستیں دینا (تری دوا نہ جنیوا میں ہے، نہ لندن میں + فرنگ کی رگِ جاں پنجۂ یہود میں ہے، ض ک ۱۶۰)، ترکی سے ہلال احمر کے وفد کی لاہور آمد اور شاہی مسجد میں نماز جمعہ کے دوران امام کے طویل سجدے پر استعجاب کا اظہار کرنا (کہا مجاہدِ ترکی نے مجھ سے بعدِ نماز + طویل سجدہ ہیں کیوں اس قدر

تمہارے امام+ وہ سادہ مردِ مجاہد، وہ مومنِ آزاد+خبر نہ تھی اسے کیا چیز ہے نمازِ بے غلام، ض ک ۱۵۹) اور انگریز کا اپنے عہد حکومت میں برِعظیم میں تین نمایاں اصلاحات منٹو مارلے اصلاحات، دو عملی کا نظام اور صوبائی خود مختاری کا نظام دے کر بظاہر محبت کا اظہار کرنا (یہ مہر ہے بے مہریِ صیّاد کا پردہ+ آئی نہ مرے کام مری تازہ صفیری+ رکھنے لگا مرجھائے ہوئے پھول قفس میں+ شاید کہ اسیروں کو گوارا ہو اسیری، ض ک ۱۶۱) جیسے موقر واقعات کے متعلق بلیغ اشارات ملتے ہیں۔

جہاں تک متفرق اشعار میں عصری وقایع پر مبنی تلمیحات کا تعلق ہے، اس سلسلے میں بھی کلامِ اقبال میں متنوع واقعات ملتے ہیں مثلاً ترکی پر بلغاریہ کا حملہ، ایران میں محمد علی شاہ ماچار کی معزولی کے بعد برطانیہ اور روس کا اسے منقسم کر کے دردناک صورتحال پیدا کرنا، دوسری جنگِ عظیم میں عقابی شان کے حامل جرمنوں کا بے بسی سے ہتھیار ڈال دینا، ترکانِ عثمانی پر غم کے پہاڑ ٹوٹنا مگر لہو بہا کر اپنی حرّیت کو بزورِ شمشیر منوانا، انھی حالات میں کعبے کے محافظ شریف حسین کا ترکوں کے خلاف استعماری طاقتوں سے ساز باز کر کے اسلامی مقاصد کو گزند پہنچانا، ترکی میں سلطان عبدالحمید خاں ثانی کی تخت سے علیحدگی پر خلافت کا خاتمہ، ترکی ہی کا کمال اتاترک کی قیادت میں ایشیائی اور اسلامی ممالک کے بجائے یورپ کے قریب ہونا، انقلابِ اطالیہ کا ظہور جیسے معروف واقعاتی اشارات کے ساتھ ساتھ مسلمانانِ لاہور کا شاہ عالمی دروازے کے باہر راتوں رات مسجد تعمیر کرنا اور گاندھی جی کا مساوات کامل کے لیے مرن برت رکھنا جیسے مقامی واقعے بھی کلامِ اقبال میں موثر طور پر نمود کرتے ہیں، مثلاً ذیل میں ان واقعات کی مناسبت سے اشعار بالترتیب درج کیے جاتے ہیں:

ہے جو ہنگامہ بپا یورشِ بلغاری کا — غافلوں کے لیے پیغام ہے بیداری کا
(ب د، ۲۰۶)

سازِ عشرت کی صدا مغرب کے ایوانوں میں سُن — اور ایراں میں ذرا ماتم کی تیّاری بھی دیکھ
چاک کر دی ترکِ ناداں نے خلافت کی قبا — سادگی مسلم کی دیکھ اوروں کی عیّاری بھی دیکھ
(" ،۱۸۲)

اگر عثمانیوں پہ کوہِ غم ٹوٹا تو کیا غم ہے — کہ خونِ صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا
(" ،۲۶۸)

عقابی شان سے جھپٹے تھے جو بے بال و پر نکلے — ستارے شام کے خونِ شفق میں ڈوب کر نکلے
حرم رسوا ہوا پیرِ حرم کی کم نگاہی سے — جوانانِ تتاری کس قدر صاحب نظر نکلے
(" ،۲۷۲)

سُنا ہے میں نے سخن رس ہے ترکِ عثمانی — سُنائے کون اسے اقبال کا یہ شعرِ غریب

سمجھ رہے ہیں وہ یورپ کو ہم جوار اپنا ستارے جن کے نشیمن سے ہیں زیادہ قریب
(ب ج،۷۹)

ملّتِ رومی نژاد کہنہ پرستی سے پیر لذّتِ تجدید سے وہ بھی ہوئی پھر جواں
("،۹۹)

مسجد تو بنادی شب بھر میں ایماں کی حرارت والوں نے من اپنا پرانا پاپی ہے برسوں سے نمازی بن نہ سکا
(ب د،۲۹۱)

رِشی کے فاقوں سے ٹوٹا نہ برہمن کا طلسم عصا نہ ہو تو کلیمی ہے کارِ بے بنیاد
(ب ج،۷۰)

عصری سیاسی نظاموں میں اقبال کے ہاں ملوکیت، سرمایہ داری، جمہوریت اور فاشزم کے حوالے سے اشارات قابل غور ہیں۔ اس ضمن میں **ارمغان حجاز** کی نظم ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' میں تفصیلی اظہار ملتا ہے جبکہ **ضرب کلیم** کی نظمیں ''اشتراکیت''، ''بالشویک روس''، ''ابی سینیا'' اور ''جمہوریت'' بھی اہم ہیں، بعینہٖ دیگر کلام میں بھی جستہ جستہ ایسے شعر مل جاتے ہیں:

مکر کی چالوں سے بازی لے گیا سرمایہ دار انتہائے سادگی سے کھا گیا مزدور مات
(ب د،۲۶۱)

ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری
("،")

محنت و سرمایہ دُنیا میں صف آرا ہو گئے دیکھیے ہوتا ہے کس کس کی تمناؤں کا خوں
("،۲۸۶)

ملّتِ رومی نژاد کہنہ پرستی سے پیر لذّتِ تجدید سے وہ بھی ہوئی پھر جواں
(ب ج،۹۹)

عصری شخصیات و واقعات پر مشتمل ان تلمیحات و اشارات سے شعر اقبال کے اسرار کھلتے ہیں اور ان کے عہد کا بھرپور نقشہ ابھرتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ اجتماعی زندگی کے مختلف مسائل پر مبنی یہ **تلمیحیں**، اقبال کے شعری شعور پر دلالت کرتی ہیں اور یہ جان کر خوشگوار حیرت بھی ہوتی ہے کہ وہ کس قدر چابکدستی سے گھسے پٹے انداز تلمیح سے آگے نکل گئے ہیں۔ اقبال کے دل کے تمام تر نوحے چونکہ ان کے عہد سے منسلک تھے، لہٰذا وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کے کلام میں عصری تلمیحات کی طرف توجہ زیادہ ہوتی چلی گئی۔ خاص طور پر اپنی شاعری میں مسلم تشخص کی بنت و تعمیر کرتے ہوئے دنیا کے مختلف خطوں میں رونما ہونے والی تبدیلیاں ہر لحظہ ان کے پیش نظر رہیں۔ جبھی تو آج یہ تلمیحی و اشاراتی شعر پارے شاعرانہ مرتبے کے ساتھ ساتھ دستاویزی اہمیت بھی رکھتے ہیں۔ قابل مطالعہ بات یہ ہے کہ عموماً جس شاعر

کے کلام میں اپنی ذات اور اس سے متعلقہ اشخاص و واقعات یا اپنے زمانے کے مذہبی و سیاسی یا سماجی و معاشی انقلابوں کا تذکرہ ملتا ہے، اس کی شاعری اپنی شعری قوت کھو دیتی ہے بلکہ ایک سطح پر تو کھوکھلی محسوس ہونے لگتی ہے۔ اقبال کے ہاں اس کے برعکس ہوا ہے۔ ان کے اس قبیل کے اشعار زیادہ بے ساختہ، رواں، شعریت سے بھرپور اور دل میں اتر جانے کی خاصیت سے مالا مال ہیں۔ اس پر طرّہ یہ کہ کلامِ اقبال میں یہ پُر تلمیح شعر پارے بالآخر علامتی انداز پر منتج ہوتے ہیں اور اس موقعے پر طنز کی کاری ضرب سے تلمیح کا حربہ زیادہ زندہ اور جاندار ہو جاتا ہے۔ بقول ڈاکٹر اکبر حسین قریشی:

> اقبال کی تلمیحات و اشارات کو دیکھنے کے بعد ایک ہی رائے قائم کرنی پڑتی ہے اور وہ یہ کہ ان کا ایک پیغام ہے، ایک نصب العین ہے۔ اسی پیغام اور نصب العین کو پہنچانے اور عام کرنے کے لیے وہ تاریخ عالم کی بعض شخصیات اور تحریکوں کا ذکر کرتے ہیں۔ ان شخصیات اور تحریکوں میں ہر قسم کی شخصیات اور تحریکیں شامل ہیں۔ سیاسی بھی، تاریخی بھی، اخلاقی بھی، ادبی بھی، مذہبی بھی اور فلسفیانہ بھی ـــــ جہاں اور جس سے ان کے نصب العین کی تائید ہوتی ہے، اس کو لے لیتے ہیں اور اپنے خونِ جگر کی آمیزش سے ان کے حسن اور افادیت میں اضافہ کر دیتے ہیں اور جو تحریک یا شخصیت ان کے کام کی نہیں ہوتی، اس کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔۔۔ اقبال نے دنیا کی تقریباً تمام شخصیتوں اور تحریکوں سے کم و بیش اپنے مفید مطلب چیزیں اخذ کی ہیں اور ان کو ایک نیا آب و رنگ دے کر، ان میں اپنا خونِ جگر ملا کر اور ان کی تزئین کر کے قوم کو اس سے فایدہ پہنچایا ہے۔۔۔ یہ ہے اقبال کا وہ عظیم کارنامہ جسے کسی صورت بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔۔۔ (۹۵)

(۸) مقاماتی و جغرافیائی تلمیحات:

تلمیح سازی میں اقبال کا ایک اختصاصی پہلو مقاماتی و جغرافیائی حوالوں سے معنویت و ندرت کا حصول ہے۔ اس ضمن میں وہ زیادہ تر مختلف خطوں کا تعلق معروف و مشہور تاریخی یا عصری وقایع سے جوڑ کر تلمیحی و اشاراتی رنگ ابھارتے ہیں۔ علامہ کے ہاں، بہت کم ایسا ہوا ہے کہ مختلف ممالک یا جغرافیائی خطوں کا تذکرہ محض اماکن کے طور پر ہوا ہو۔ زیادہ تر وہ انھیں شعریت کو دوچند کرنے اور معنویت کی ترسیل و تفہیم کے لیے مستعار لیتے ہیں۔ اس پر مستزاد یہ کہ وہ مختلف مقامات یا جغرافیائی خطوں کے استمداد سے اپنے بنیادی تصورات کا ابلاغ بھی پوری اثر انگیزی کے ساتھ کرنے پر قادر ہیں بلکہ بسا اوقات تو اسی قبیل کے تلمیحات و اشارات کی وساطت سے شعرِ اقبال میں علامتی انداز بھی در آتا ہے، جو انھیں ایک باکمال تلمیح نگار شاعر کے طور پر موفق ٹھہراتا ہے۔

جہاں تک اماکن کے تلمیحی تذکرے کا تعلق ہے، صرف اردو کلام ہی میں تقریباً سو (۱۰۰) کے لگ بھگ مقامات ملتے ہیں جن کو انھوں نے اپنے بنیادی موضوعات کی پیش کش میں معاون ٹھہرایا ہے۔ یہ مقامات زیادہ تر تاریخی حیثیت کے حامل ہیں اور علامہ نے ان میں سے بیشتر میں موجود تاریخی منظر نامے کو کفر و اسلام کی آویزش دکھانے کے لیے برتا ہے۔ وہ ترسیلِ مطلب کے لیے اماکن کی تلمیحات کو اس حد تک ضروری خیال کرتے ہیں کہ اکثر اوقات وہ ایک ہی شعر میں ایک سے زاید مقامات کے حوالے بہم پہنچا کر حیران کن شعری و فکری منظر نامہ تخلیق کر دیتے ہیں۔ اسی سبب سے ان کے ہاں اس نوعیت کے اشاروں اور تلمیحوں کو نظر انداز کرنا مشکل ہے۔ مقاماتی تلمیحوں میں

اقبال نے گوناگوں ابعاد دکھائے ہیں، مثلاً کہیں تو یہ مقامات ان تاریخی واقعات کو سامنے لاتے ہیں جن کا مسلمانوں کے پُرشکوہ ماضی سے گہرا تعلق ہے، تو کہیں ان میں ماضی قریب کے معروف عصری حوادث کی نمود ہوتی ہے۔ کبھی اقبال ان کی وساطت سے اپنے کلیدی تصورات کی توضیح وتعبیر کرتے ہیں تو کبھی مختلف بلاد کے توسل سے ان کی شاعری میں علامتی آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ یوں بھی ہوا ہے کہ بعض تاریخی مقامات کا تلمیحی ذکر کر کے وہ شعر میں ذاتی حوالے سے تصلیف وتعلی کا عنصر بھی پیش کر دیتے ہیں۔ دیکھیے متذکرہ پہلو کس طرح ان کی خلاّقانہ طبیعت کے باعث غایت درجے کی روانی کے ساتھ شعر اقبال کا حصہ بنتے اور معجزاتی شان دکھاتے نظر آتے ہیں:

اے گلستانِ اُندلس وہ دن ہیں یاد تجھ کو — تھا تیری ڈالیوں پر جب آشیاں ہمارا
(ب د،۱۵۹)

بتانِ رنگ و خوں کو توڑ کر ملّت میں گم ہو جا — نہ تورانی رہے باقی، نہ ایرانی، نہ افغانی
(//،۲۰۶)

درویشِ خدامست نہ شرقی ہے نہ غربی — دل میرا دلّی ، نہ صفاہاں، نہ سمرقند
(ب ج،۲۱)

خاکی ہے مگر اس کے انداز ہیں افلاکی — رومی ہے نہ شامی ہے، کاشی نہ سمرقندی
(//،۵۱)

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبّیری — بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی
(//، ۷۳)

کیا بات ہے کہ صاحبِ دل کی نگاہ میں — جچتی نہیں ہے سلطنتِ روم و شام و رے
(ض ک،۱۱۵)

طہران ہو گر عالمِ مشرق کا جنیوا — شاید کرۂ ارض کی تقدیر بدل جائے
(//،۱۴۷)

ہے خاکِ فلسطیں پہ یہودی کا اگر حق — ہسپانیہ پر حق نہیں کیوں اہلِ عرب کا
(//،۱۵۶)

شعر اقبال میں مقامی وغیر مقامی جغرافیائی خطوں کا تلمیحی تذکرہ بھی موضوعاتی تسلسل کے لیے مستعار ملتا ہے۔ وہ بڑی خوبی سے معروف کوہساروں، وادیوں، دریاؤں، جزیروں اور صحراؤں کے تذکارِ تلمیحی بہم پہنچا کر معنی آفرینی کرتے ہیں۔ خصوصاً آبی قطعے اقبال کی شاعری میں زیادہ در آتے ہیں جو ان کی وسعت ذہنی کی نفسیاتی توجیہ فراہم کرتے ہیں۔ اقبال اپنی تخلیق کردہ جغرافیائی تلمیحات کو منظرکشی کے لیے تو مستعار لیتے ہی ہیں مگر خالصتاً تلمیحی زاویے سے ان کے ہاں تین پہلو بہت نمایاں ہیں۔ اول تو یہ کہ وہ ملت اسلامیہ کے روشن ماضی کی

بازآفرینی میں مختلف جغرافیائی خطوں سے بڑھاوا لیتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ زیادہ تر خطابیہ انداز میں یاس و آس کی جہتیں ابھارتے ہیں، جیسے:

اے آبِ رُودِ گنگا وہ دن ہیں یاد تجھ کو ——— اُترا ترے کنارے جب کارواں ہمارا
(ب د، ۸۳)

آہ اے سسلی! سمندر کی ہے تجھ سے آبرو ——— رہنما کی طرح پانی کے صحرا میں ہے تو
("، ۱۸۳)

اے موجِ دجلہ! تو بھی پہچانتی ہے ہم کو ——— اب تک ہے تیرا دریا افسانہ خواں ہمارا
("، ۱۵۹)

دوم یہ کہ وہ ان متنوّع خطوں کی وساطت سے اپنی شاعری میں انقلابی آہنگ کو اس حد تک توانا کر دیتے ہیں کہ شعر میں تحرک کی لے تیزتر ہوتی چلی جاتی ہے اور قاری پر علامہ کے کلام کے فکری ابعاد روشن تر ہو جاتے ہیں:

مشکل ہے کہ اک بندۂ حق بین و حق اندیش ——— خاشاک کے تودے کو کہے کوہِ دماوند!
(ب ج، ۲۱)

گراں خواب چینی سنبھلنے لگے ——— ہمالہ کے چشمے اُبلنے لگے
دلِ طورِ سینا و فاراں دونیم ——— تجلّی کا پھر منتظر ہے کلیم
("، ۱۲۳)

جوشِ کردار سے شمشیرِ سکندر کا طلوع ——— کوہِ الوند ہوا جس کی حرارت سے گداز
("، ۱۵۰)

خودی ہو زندہ تو دریا ہے بیکرانہ تر ——— ترے فراق میں مضطر ہے موجِ نیل و فرات
(ا ح، ۱۲۶)

اس سلسلے میں اقبال کے ہاں تیسرا باعث استعجاب پہلو وہ ہے جس کے تحت وہ کلام میں جغرافیائی تلمیحوں کا ذکر کرتے ہوئے تشبیہی و استعاراتی یا علامتی و رمزی پیرایہ اختیار کر کے معنویت کو دوچند کر دیتے ہیں، مثلاً لکھتے ہیں:

اسی کے فیض سے میری نگاہ ہے روشن ——— اسی کے فیض سے میرے سُبو میں ہے جیحوں
(ب ج، ۲۸)

رہے گا راوی و نیل و فرات میں کب تک ——— ترا سفینہ کہ ہے بحرِ بیکراں کے لیے
("، ۴۹)

یورپ میں بہت روشنیِ علم و ہنر ہے　　حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات
("،۱۰۷)

قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں　　گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوے دجلہ و فرات
("،۱۱۲)

تاریک ہے افرنگ مشینوں کے دھویں سے　　یہ وادیِ ایمن نہیں شایانِ تجلی
(ض ک،۱۴۰)

شعر اقبال میں در آنے والی یہ مقاماتی و جغرافیائی تلمیحات ایک اعتبار سے علامہ کے پسندیدہ امکنہ و مقامات کا سراغ بھی دیتی ہیں اور ان کے کلام کی تفہیم و تعبیر کرتے ہوئے ان سے صرف نظر کرنا محال ہے۔

علامہ اقبال کے کلام میں تلمیح کی متذکرہ تمام صورتوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ہاں آغاز سے انجام تک تلمیح جیسی پُرمغز صنعت کی جادوکاری ملتی ہے اور یہ تلمیحیں صحیح معنوں میں ان کے اسلامی و تاریخی مطالعے کی تفہیم کے لیے ایک خزینے کی حیثیت رکھنے کے علاوہ ان کی وسعت علمی اور بلاغت شعری کا شاہکار بھی ہیں۔ علامہ کا تلمیحی شعری سرمایہ بتدریج قوت پکڑتا ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ اس حوالے سے ان کے قلم کی برش، چستی اور روانی بڑھتی چلی جاتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ یہاں تلمیح محض صنایع لفظی میں شامل ایک صنعت نہیں رہتی بلکہ ایک کامل فن کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ اقبال کی تلمیحیں ایک اعتبار سے دہرا فریضہ انجام دیتی ہیں، ایک طرف تو یہ ماضی سے انسلاک کے سبب تاریخی شعور کی حامل ہیں تو دوسری طرف حال سے وابستہ موثر اشارات ان کا جز و خاص بن کر قاری کو عصری حوادث سے باخبر کروا دیتی ہیں۔ اسی دوطرفہ مناسبت کے باعث وہ روایتی انداز میں محض تاریخ کے اوراق سے مثالیں تلاش کرتے نظر نہیں آتے بلکہ حال کے واقعات پر مبنی ان بظاہر اچٹتے ہوئے اشاروں سے بھی ایسی نایاب اور نادر معلومات فراہم کرتے ہیں کہ ہر اشارہ اپنے دور کے ایک مکمل واقعے، شخصیت، رجحان اور سیاسی و علمی اور معاشرتی تحریک کے نقوش مہیا کرتا ہے۔ یوں ماضی اور حال کے اشتراک سے تلمیحات اقبال کی پیش کش لفظی شان و شکوہ اور صناعی کے بجائے معنی خیزی کی حامل بن گئی ہے۔

اقبال کی پیش کردہ تمام تر تلمیحیں متنوع پہلو رکھتی ہیں۔ وہ اگر کلاسیکی یا روایتی تلمیحیں بھی برتتے ہیں تو بھی اپنی بھرپور تخلیقی فعالیت سے ان کے نئے ذائقے دریافت کرتے ہیں، بعینہٖ تاریخی تلمیحوں کا اطلاق حوادث نو پر کر کے وہ جدید تلمیحی رنگ بھی ابھارتے ہیں۔ چنانچہ ان کے ہاں کلاسیکی و جدید دونوں قبیل کے رجحانات تلمیحاتِ قرآن و حدیث، مذہبی و صوفیانہ تلمیحات، تاریخی اور علمی و فلسفیانہ تلمیحات، ادبی و فنی اور سیاسی و عصری تلمیحات اور مقاماتی و جغرافیائی تلمیحات کی صورت میں اپنی نمود کرتے ہیں۔ اقبال کی یہ تلمیحیں کچھ اختصاصی پہلو بھی رکھتی ہیں مثلاً بعض تلمیحیں ایک ہی شعر پارے میں تواتر اور تسلسل سے پیوند شعر ہونے کے سبب سے ان کی محبوب تلمیحات کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں اور بعض شعر اقبال کے مطالعے کا خاص باب وا کرتی ہیں، جیسے ان کی وساطت سے انبیائے کرام اور عاشقانِ

رسول ﷺ سے علامہ کی محبت وموانست کا اندازہ ہوتا ہے(۹۶)،خضرؑ اور روایات خضری جیسے موضوع سے ان کی دلچسپی معلوم ہوتی ہے یا فکر اقبال کی ترسیل میں افکارِ مشرق کے ساتھ ساتھ مفکرین مغرب(۹۷) اور ادبیات مشرق ومغرب کی معاونت کا ادراک ہو پاتا ہے۔تلمیح اقبال کی یہ خصوصیت بھی ہے کہ بعض اوقات اقبال اپنی منظومات کے عنوانات تک تلمیحی قائم کردیتے ہیں یا تلمیح کو حکایاتی رنگ میں دامن شعر میں سمودیتے ہیں۔حتیٰ کہ وہ اقوال وامثال اور معروف اصطلاحات علمی وفنی کو بھی تلمیحی آہنگ عطا کردیتے ہیں۔علاماتی انداز تو اقبال کی تلمیحات کا خاص الخاص پہلو ہے،جس سے صرف نظر کرنا محال ہے۔اسی طرح ان کی کرداری ومکالماتی نوعیت کی تلمیحیں بھی قابل مطالعہ ہیں۔تلمیحات اقبال کی تخصیصی صورت یہ بھی ہے کہ وہ دو متضاد تلمیحوں کو اپنے تصور شعر کی مناسبت سے یوں لاتے ہیں کہ دونو تاریخی اعتبار سے بُعد رکھنے کے باوجود اقبال کے نظریات کی پیش کش میں ہم زمانہ ہوجاتی ہیں اور یہ اچھوتا پہلو قاری کے ذہن میں مطلوبہ افکار و خیالات کا سلسلہ جگا دیتا ہے۔بلاشبہ تلمیحات شعر اقبال انھی اوصاف کے سبب سے تخلیقی معجزے کا مرتبہ اختیار کرگئی ہیں۔ذیل کے اقتباسات علامہ کے متذکرہ رجحانات تلمیح پر صاد ہیں:

> اردو شاعری میں اقبال نے تلمیحات سے جو کام لیا ہے،وہ فنی اور تخلیقی اعتبار سے ایک ایسا کارنامہ ہے جو کہ اسے باقی شعرا سے ممتاز کرتا ہے۔۔۔اقبال کی ذہنی تربیت اور شاعرانہ شخصیت کی نشوونما میں اسلامی تاریخ،اسلامی خیالات وافکار اور تصورات جو اہمیت رکھتے ہیں،اس کے متعلق کچھ کہنا تحصیل لاحاصل ہے۔اسلام کے ماضی سے اسی وابستگی کی گونج اس کی تمام تخلیقات میں سنائی دیتی ہے۔چنانچہ جب وہ عہد حاضر کے خلاف اپنے جہاد کا اعلان کرتا ہے یا تہذیب نو کی کارگہہ شیشہ گراں کا طلسم توڑتا ہے تو اس کی بنیاد بھی یہی وابستگی ہے۔دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ اقبال کا نظام اقدار اسلام کے نظام اقدار سے اور اقبال کی تلمیحات مسلمانوں کی مذہبی،تاریخی اور فکری زندگی سے ماخوذ ہیں۔دورحاضر کی تہذیب اس نظام اقدار سے بالکل مختلف بنیادوں پر قائم ہے بلکہ زیادہ صحیح بات یہ ہے کہ اقبال کی نظر میں یہ دونو ایک دوسرے کی ضد ہیں اور ان کی باہمی آویزش خیر وشر کی آمیزش کے مترادف ہے۔(۹۸)

> کلام اقبال میں تلمیحات کا سلسلہ اس امر کی دلیل ہے کہ ان کی نظر جملہ معقولات ومنقولات پر تھی۔تاریخ،فلسفہ،سیاسیات ومعاشیات اور قرآن حکیم سے متعلق تلمیحات سے ان کا کلام پُر نظر آتا ہے۔۔۔تلمیحات کو نئے اور دوسروں سے مختلف رنگ میں پیش کرنے کی یہ کوشش اقبال کے ہاں غیر شعوری نہیں بلکہ شعوری ہے۔۔۔عیسیٰؑ کی عیسیٰ نفسی،موسیٰؑ کا عصا،ابراہیمؑ کی آتش پسندی،علیؓ کی حیدری فکر وقوت،منصور کا نعرۂ اناالحق،مجنوں کی دشت نوردی،فرہاد کی کوہکنی،ایاز کی نیازمندی،حسینؓ کی جاں نثاری،یہ جملہ مضامین اقبال کو جو پسند آئے ہیں اور اس نے ان کو موضوع سخن بنایا ہے تو اس کے پس پردہ وہ قوت کارفرما ہے۔۔۔ جس کے زیر اثر ان مضامین ومطالب کے ڈانڈے اقبال کے نظریات سے ملتے ہیں۔۔۔(۹۹)

> اقبال کا اپنا تلمیحاتی نظام ہے،جس کے تحت فن کار اقبال کا قلم انھیں تلمیحات کا انتخاب کرتا ہے جو زندگی کے مثبت پہلوؤں کو اجاگر کرتی ہیں،جن

میں قنوطیت اور یاسیت کا ذرا بھی شائبہ نہیں اور جو اقبال کے افکار ونظریات کی تائید بھی کرتی ہیں۔ ان تلمیحات میں سے اکثر وبیشتر وہی تلمیحات ہیں، جو ہمارے ادبی سرمائے کا ایک حصہ بن چکی ہیں اور مختلف شعرا نے اپنی اپنی استعداد کے مطابق انھیں اپنے کلام کا جزو بنایا لیکن اقبال کی انفرادیت اس بات میں مضمر ہے کہ انھوں نے تلمیحات کے مروجہ پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے بجاے ایسے نئے پہلوؤں کو اجالا ہے کہ جن سے ان کے فلسفۂ خودی اور مثبت نظریات کو استحکام ملتا ہے اور منفی عقاید ومفروضات پر شدید ضرب لگتی ہے یا دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ اقبال نے تلمیحات کے ذریعے اپنے پیغام پر مہرِ تصدیق ثبت کی ہے اور اسے اپنے نظام فکر سے ہم آہنگ رکھا ہے۔۔۔ اقبال کے اس رویے سے ان کی تلمیحات میں تازہ معانی کا سراغ ملتا ہے اور تلمیحات سے وابستہ تصورات ونظریات میں معنوی وسعت پیدا ہوگئی ہے۔۔۔(۱۰۰)

فصلِ دوم:

تضمینات

تضمین کا شمار صنایع لفظی میں ہوتا ہے۔ یہ فن قدیم زمانے ہی سے شعرا کی توجہ کا مرکز رہا ہے۔ ''تضمین'' کا لفظ ''ضمن'' سے مشتق ہے جو ایک کثیر المعانی لفظ ہے۔ اردو میں اس کے لغوی معنی ملانا، شامل کرنا (۱۰۱)، قبول کرانا، ضامن کرنا، پناہ میں لینا (۱۰۲)، کسی کو ضامن کرنا (۱۰۳)، بیچ میں لانا، از ضمن بمعنی درمیان، اندر (۱۰۴)، ضمانت دینا (۱۰۵)، جگہ دینا (۱۰۶)، شامل کرنے یا کسی شے کو دوسری چیز میں ملا دینے کا عمل (۱۰۷)، اضامن لینا، ذمہ دار ہونا (۱۰۸)، دو چند کرنا، دگنا کرنا، دہرا کرنا، تہہ کرنا، زیادہ یا افزوں کرنا (۱۰۹) داخل یا چسپاں کرنا (۱۱۰) کے ہیں۔ فارسی میں اس سے پذ رُفتِ تاوان، پایندانی، نہادن درآوند، گفت گیری (۱۱۱) تاوان وغرامت بر عہدہ گرفتن، تاوان دادن، در پناہِ خود درآوردن، چیزی را در ظرفی قرار دادن (۱۱۲) گنجاندن و چیزی در جایی نہادن (۱۱۳) کے معنی مراد لیے گئے ہیں۔ اسی ضمن میں ''لغت نامۂ دہخدا'' میں مختلف لغات سے اخذ شدہ تضمین کے لفظی معنی دیکھیے:

> چیزی را بہ پایندانی فرا کسی دادن، چیزی را بہ ضمان دادن، پذیرانیدن و تاوان دادن اُورا آن چیز، پذیرانیدن و ضامن گردانیدن کسی را، غرامت دادن کسی چیزی را، در پناہ و جای آوردن، در پناہ خود آوردن، درمیان چیزی نہادن، در ظرف قرار دادن، در ظرف قرار دادن چیزی را، چیزی درمیان چیزی نہادن......(۱۱۴)

اسی طرح حیّم (S.HAIM) کی **فرہنگِ جامع** (*New Persion-English Dictionary*)، الف۔ اشٹین گاس (F. Steingass) کی *A Comprehensive Persian-English Dictionary* اور **الفرائد الدریۃ** (Arabic-English Dictionary) میں تضمین کے درج ذیل لغوی معنی مراد لیے گئے ہیں:

> Guarantee, guaranty, security, giving security--- Indemnification, compensation--- Including onething in another---(115)

> --Tazmin---Taking as a surety or guarantee; giving security; giving satisfaction; entrusting, lending on interest; taking under protection; comprehending or including one thing in another---(116)

To render anyone responsible, a surety for, to include in, to insert a thing into---(117)

شاعری کی اصطلاح میں جب کوئی شاعر اپنے یا کسی دوسرے شاعر کے کسی مشہور شعر یا مصرعے یا مصرعے کے کچھ حصے کو اپنے کلام میں داخل کرتا ہے یا کسی معروف مصرعے پر مصرع یا بند لگاتا ہے تو اسے تضمین کرنا یا گرہ لگانا کہتے ہیں۔ گویا ''اصطلاحِ عروض میں کسی کے مشہور مضمون یا شعر کو اپنی نظم میں داخل یا چسپاں کرنا، دوسرے کے شعر پر بند یا مصرعے لگانا'' (۱۱۸) اور ''کسی دوسرے شاعر کے ایک مصرعے یا ایک شعر کو اپنے کلام میں استعمال کرنا'' (۱۱۹) تضمین کہلاتا ہے۔ ''اس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ شاعر اپنے کلام میں کسی اور کا کلامِ معروف اس طرح پیوند کرلے کہ مفہوم کی ہمواری اور سیاق کی روانی میں فرق نہ آئے بلکہ ایک دوسرے سے تقویت و تائید حاصل ہو'' (۱۲۰)

مختلف لغات اور فن کتب میں تضمین کے اصطلاحی معنی اس طرح بیان ہوئے ہیں:

التضمین (مص) ھو ان یاخذ الشاعر شطراً من شعر غیرہ بلفظہ ومعناہ (۱۲۱)

التضمین فی البدیع ان یاخذ الشاعر او الناثر آیۃً وحدیثاً او حکمۃً او مثلاً او شطراً او بیتاً من شعر غیرہ بلفظہ ومعناہ (۱۲۲)

در اصطلاحِ ادب (تضمین) آنست کہ شاعر یک بیت یا مصراع از شخصِ دیگر در شعرِ خود بیاورد، اگر آن شعر از شاعر معروفی باشد، حاجت بہ بردن نام او نیست وإلّا باشد اشارہ بہ نام گویندہ آن بکند...... (۱۲۳)

سرودہ یا گفتۂ دیگری را میان چامہ یا نوشتۂ خود آوردن...... (۱۲۴)

پذیرانیدن وضامن گردانیدن کسے را و در پناہ خود آوردن و در آوردن شعرِ مشہور دیگرے را در شعر خود و چیزے را در میان نہادن...... (۱۲۵)

در اصطلاحِ فنِ بدیع آن است کہ شاعر یک مصراع یا یک یا چند بیت از شاعری دیگر را در ضمنِ شعرِ خود بیاورد...... (۱۲۶)

گاہ شاعر در خلالِ ابیات یک منظومہ مصرع یا بیتی از خود یا شاعرِ سابق شناختہ شود، باید تضمین کنندہ نام گویندہ ای کہ بیتِ وی تضمین کردہ باز گوکند مگر آنکہ بغتی سخت مشہور باشد ___ اُستاد مسعود سعد گوید:

چو عاجز است ز آثار معجزت خاطر	چو قاصر است ز کردار نادرت گفتار
نمودہ در ہند آثار فتح شمشیرت	''چنین بماند شمشیر خسروان آثار''

سعدی فرماید:

مرا خود نباشد زبان آوری | چنین گفت در مدح شه عنصری
"چو از راستی بگذری خم بود | چه مردی بود کز زنی کم بود"

خواجہ فرماید:

گر باورت نمی کند از بنده این حدیث | از گفتۂ کمال دلیلی بیاورم
"گر بر کنم دل از تو و بردارم از تو مهر | آن مهر بر کہ افگنم آن دل کجا برم"

شیخِ اجل اُستادِ غزل سعدی، مصراع اول بیت ذیل را:

معلمت همه شوخی و دلبری آموخت | جفا و ناز و عتاب و ستمگری آموخت

در غزل شیوای دیگر تضمین کرده فرماید:

معلمت همه شوخی و دلبری آموخت | به دوستیت وصیت نکرد و دلداری(۱۲۷)

To insert in one's own poem, as another verses(128)

Inserting the verses of another in one's own poem; an ellipsis.(129)

Introducing into poetry a hemistich or a verse or two verses, of another poet, to complete the meaning intended and for the purpose of corraborating the meaning, on the condition of notifying it as borrowed, before hand, or of its being well- known, as so that the hearer will not imagine it to be stolen...(130)

گویا تضمین کے لیے تضمین شدہ شعر کے خالق کی طرف اشارہ کرنا یا کلامِ معروف کا ہونا لازمی ٹھہرتا ہے۔ حدائق البلاغۃ میں اس حوالے سے لکھا ہے:

شاعر کلام دیگرے را چون در کلامِ خود ذکر کند آنرا تضمین نامند و فصحاے عجم ہر گاہ مصرعے یا بیتی یا زیادہ از کلامِ دیگرے تضمین کنند، اشارہ بہ نامِ آن شخص می نمایند تا از شایبہ سرقہ معرا باشد و متاخرین تضمین را چنان می آرند کہ کلام غیر بنحوے یا با کلام خود مربوط شود کہ یک کلام نماید و با وجود این حال دلالت بر نام غیر داشتہ باشد......(۱۳۱)

لطف اللہ کریمی مصنف اصطلاحاتِ ادبی کے بقول:

(تضمین) در اصطلاحِ علمِ بدیع آن است کہ شاعر در ضمن اشعارِ خود یک مصراع یا یک بیت یا دو بیت را بر سبیلِ تمثل و عاریت از شعرای دیگر بیاورد با ذکر نامِ آن شاعر یا شہرتی کہ مستغنی از ذکر نام باشد بطوریکہ بوی سرقت ندہد......(۱۳۲)

اسی طرح میر جلال الدین کزازی اپنی کتاب بدیع میں لکھتے ہیں:

تضمین آن است کہ سخنور پارہ ای یا بیتی یا گاہ چند بیت از سخنوری دیگر را در سخن خویش باز آورد۔ بایستہ در تضمین آن است کہ نام آن سخنور آشکارا یا پوشیدہ یاد شدہ باشد؛ بہ گونہ ای کہ بتوانند دانست آنچہ باز آوردہ شدہ است، از دیگری است، اگر سرودۂ باز آوردہ آنچنان شناختہ و پر آوازہ باشد کہ نیازی بہ یاد کرد نام سرایندہ نماند، آن سرودہ از گونۂ دستان خواہد بود؛ و تضمین شمردہ نمی تواند شد۔ (۱۳۳)

مولوی نجم الغنی رامپوری مفتاح البلاغت میں شعری مثال کے ساتھ اس تضمین کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

شاعری کی اصطلاح میں تضمین اسے کہتے ہیں کہ ایک شاعر دوسرے شاعر کا پورا شعر یا مصرع اپنے کلام میں باندھے اور اس کا نام بھی لکھ دے اور اس طرح نام لے دینے سے کوئی سرقے کا گمان نہیں کرتا جیسے نہال چند لاہوری مولف مذہبِ عشق لکھتا ہے:

مسّی مل کر جو اُس نے پان کھایا   یہ مطلع پڑھ کے ناسخ کا سُنایا
مسّی مالیدہ لب پر رنگِ پاں ہے   تماشا ہے تہِ آتش دھواں ہے (۱۳۴)

ان تعریفوں کی روشنی میں تضمین کے لغوی اور اصطلاحی معنی بخوبی متعین ہوتے ہیں۔ اگرچہ بعض مقامات پر آیت یا حدیث، دانائی کی بات یا امثلہ کے شاعری یا نثر میں نقل کرنے کو بھی تضمین کہا گیا مگر اصلاً شاعری کی اصطلاح میں تضمین سے مراد یہی ہے کہ شاعر اپنے یا کسی دوسرے شاعر کے شعر یا مصرعے یا حصہ نظم کو اپنے کسی شعر یا بند یا حصہ نظم میں اس طرح پیوست کرے کہ تضمین شدہ مصرع یا شعر، بند یا حصہ نظم تضمین نگار کے کلام کی ذیل میں آ کر صوری و معنوی اعتبار سے دلکشی کا سبب بنے۔ تاہم اگر تضمین شدہ کلام، معروف نہ ہو تو تضمین نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ اصل شاعر کی طرف اشارہ کر دے تا کہ سرقے کا احتمال نہ ہو۔

مختلف ناقدینِ فن نے تضمین کی اقسام بھی متعین کی ہیں۔ معروف صورتوں میں مصرعے یا اس سے کم کی تضمین تأبید، ایداع یا رفو اور شعر یا اس سے زاید کی تضمین استعانہ یا استعانت کہلاتی ہے۔ (۱۳۵) شمس الدین محمد بن قیس الرازی نے **المعجم فی معاییرِ اشعار العجم** میں تضمین کو دو انواع میں رکھا ہے۔ ان کے مطابق تضمین کی پہلی صورت یہ ہے کہ:

تمام معنی بیتِ اول بہ بیت دوم متعلق باشد و بر آن موقوف و آن بیت را مضمن خوانند......(۱۳۶)

شمس قیس رازی کا کہنا ہے کہ استادانِ صنعت تضمین کی اس قسم کو معیب تر قرار دیتے ہیں اس لیے کہ ایک بیت کو دوسرے کا محتاج نہیں ہونا چاہیے۔ فارسی شاعری میں اسی وجہ سے یہ قسم پسندیدہ نہیں ٹھہرتی اور یہ صرف سوزنی جیسے شعرا کے ہاں ہزل و ظرافت اور دوسرے شعرا کی تضحیک کے لیے مستعمل رہی۔ تاہم شمس قیس رازی کے مطابق معانی ابیات کا ایک دوسرے پر موقوف ہونا اتنا قبیح بھی نہیں کہ اسے معائب شعر میں شمار کیا جائے بلکہ اس جنس کو بدیع و نادر بنا کر بھی پیش کیا جا سکتا ہے، اس ضمن میں وہ مسعود سعد سلمان کی مثال دیتے ہیں:

جواد کفی عادل دلی کہ در قسمت   ز ظلم و بخل نیامد نصیب او الّا
کہ جامِ بادہ بہ ساقی دہد ز دستِ تہی   بہ تیغ سر بزند کلک را نکردہ خطا (۱۳۷)

تضمین کی دوسری قسم ان کے نزدیک یہ ہے کہ:

بیتی یا مصراعی از شعرِ دیگران در شعر خویش درج کنند و این نوع اگر در موضعِ خویش متمکن باشد در عذوبت و رونقِ ماقبل بیفزاید آنرا پسندیده دارند...... و باشد کہ شاعر تنبیہ کند در بیتِ خویش کہ درین شعر چیزی از گفتۂ دیگران تضمین می کنم۔ چنانکہ انوری گفتہ است:

در این مقابلہ یک بیت ازرقی بشنو — نہ از طریقِ تمحل بہ وجہ استدلال:

''زمرّد و گیہ سبز ہر دو ہمرنگ اند — ولیکن آن بہ نگین دان برند و این بہ جوال (۱۳۸)

جلال الدین احمد جعفری زینبی نے کنز البلاغت میں شمس قیس رازی ہی کی پیش کردہ اقسام بیان کی ہیں مگر دوسری قسم کو انھوں نے دو مزید انواع میں رکھا ہے، اوّل یہ کہ تضمین کرتے ہوئے تضمین شدہ شعر کے خالق کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے تاکہ سرقے کا شبہہ نہ گزرے، دوم یہ کہ اگر شاعر کا کلام معروف ہے، تو نام ظاہر کرنا ضروری نہیں (۱۳۹) جبکہ میر صادقی نے اپنی کتاب واژہ نامۂ ھنر شاعری میں اسی دوسری قسم کی دونوں صورتوں کو ''مصرّح'' اور ''مبہم'' سے تعبیر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

تضمین مصرّح آن است کہ شاعر نام سرایندۂ شعر تضمین شدہ را ذکر یا بہ طریقی بہ آن اشارہ کند............ وتضمینِ مبہم آن است کہ شعرِ تضمین شدہ و نام شاعرِ آن، چنان معروف باشد کہ شاعر نیازی بہ اشارہ کردن بہ آن نبیند...... (۱۴۰)

تضمین کی اقسام ہی کے سلسلے میں سیّد حامد نے اپنے مضمون ''اقبال کے کلام میں تضمین اور ترکیب'' میں ''تضمینِ مترجم'' یا ''تضمینِ خیال'' اور ''تضمین مکالمہ پیکر'' سے متعارف کرایا ہے (۱۴۱) اُن کا کہنا ہے کہ اگر شاعر اپنی نظم میں خود اپنے، اپنے معاصرین کے، یا اپنے پیشروؤں کے اشعار ماخوذ کرتا ہے تو اسے ''تضمینِ مترجم'' یا ''تضمینِ خیال'' سے عبارت کیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں وہ اقبال کی بالِ جبریل میں شامل نظم ''گدائی'' (۱۴۲) کو بطور مثال پیش کرتے ہیں جو انوری کے سات ابیات پر مشتمل قطعے (۱۴۳) سے ماخوذ ہے۔ سیّد حامد نے ''تضمینِ مکالمہ پیکر'' کی صورت بھی کلامِ اقبال سے اخذ کی ہے اور ان کے مطابق وہ تضمین جو مکالمے کی شکل میں کی جائے ''تضمینِ مکالمہ پیکر'' کہلائے گی۔ اس مد میں بھی وہ بالِ جبریل ہی کی نظم ''پیر و مرید'' (۱۴۴) کا حوالہ دیتے ہیں جس میں مکالمے کی شکل میں مولانا روم کے ۱۲ اشعار اور ایک مصرعے کو تضمین کیا گیا ہے۔

تضمین کی ان مذکورہ بالا اقسام کے لیے اصنافِ سخن یا شعری ہیئتوں کی قید نہیں ہے۔ اُردو شاعری میں صنفِ غزل میں اس صنعت کا استعمال البتہ زیادہ ہے مگر اس کے ساتھ ہی ساتھ شعرا نے قصیدے، مثنوی اور قطعے میں بھی تضمین کی نادرہ کاری دکھائی ہے (۱۴۵) شعری ہیئتوں کے سلسلے میں مسمط کی مختلف صورتوں میں یہ صنعت مستعمل رہی بلکہ جدید معنوں میں تو تضمین محض شعر میں گرہ لگانے سے بڑھی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سیروس شمیسا کے الفاظ میں:

تضمین در معنای جدید آن، این است کہ بہ ہمۂ ابیات شعر معروفی (معمولاً غزل) مصراع ہای بیفزایند تا تبدیل بہ قالب مسمط شود و آن ممکن است مربع، مخمس یا مسدس باشد..... (۱۴۶)

تضمین کرتے ہوئے مثلث شکل میں ایک مصرع تضمین کا ہوتا ہے جبکہ دو مصرعے اصل غزل کے ہوتے ہیں، جس پر شاعر تضمین کرتا ہے۔ مربع شکل یا ''چار در چار میں (شاعر) ہر شعر (یعنی دو مصرعوں) پر مزید دو مصرعوں کا اضافہ کر کے ایک مربع بنا دیتا ہے، اس کی بھی ہیئت وہی مسمط والی ہوتی ہے...... خمسے میں پہلے سے موجود (اپنے یا کسی اور کے) اشعار (یا اشعار غزل) پر شاعر فی شعر تین مصرعوں کا اضافہ کر کے اُسے مخمس کی مخصوص مسمطی ہیئت میں پیش کرتا ہے......'' (۱۴۷) اسی طرح مسدس میں تضمین نگار کے چار مصرعوں کے بعد تضمین شدہ شعر رقم کیا جاتا ہے۔ یوں مسمط کی مختلف صورتوں میں اس صنعت کو برتا جاتا ہے اور ان کی مناسبت سے مختلف نام وضع کیے جاتے ہیں چنانچہ ''......خمسے کو ''تضمینِ مخمس'' بھی کہہ سکتے ہیں، اسی طرز پر ''تضمینِ مسدس''، ''تضمینِ مسبع''، ''تضمینِ مثمن''، ''تضمینِ متسع'' اور ''تضمینِ معشر'' بھی کہے جاسکتے ہیں......'' (۱۴۸)

تضمین مختلف اور متنوع مقاصد کے تحت کی جاتی ہے مثلاً نذرِ عقیدت پیش کرنے کے لیے، اساتذہ، تلامذہ یا احباب کے فن کو سراہنے کے لیے، شہرت طلبی کے حصول کی غرض سے، (۱۴۹) کمالِ شعری کے اظہار کے لیے، محض شوق کی خاطر، مطلب کے ابلاغ کی نیت سے، شرح و تفسیر کے لیے (۱۵۰)، اپنے نقطۂ نظر میں دلالت پیدا کرنے کے لیے، تضمین شدہ شعر کے خالق کی عظمت کو سراہنے کے لیے (۱۵۱)، ''اپنے کلام میں وسعت، گہرائی، تنوع، رنگارنگی اور دلکشی پیدا کرنے کے لیے، کلام کے حسن و جمال اور تاثیر میں اضافے کے لیے، خشک اور پیچیدہ موضوعات کو قابلِ فہم بنانے کے لیے، اپنے اشعار پر مہرِ تصدیق ثبت کرنے کے لیے یا اپنے سلسلۂ خیال کو ایک خاص نکتے یا نتیجے تک پہنچانے کے لیے'' (۱۵۲) تضمین سے استفادے کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ تاہم ان اغراض کے حصول کے لیے تضمین نگار میں چند خصایص کا ہونا ضروری ہے جن میں سے بنیادی بات تو یہ ہے کہ اس کے لیے تضمین اور سرقے یا تضمین کے اقتباس، ارسال المثل اور توارد سے تفاوت کو جاننا ضروری ہے۔ اسی طرح اسے یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ وہ سرقے سے بچنے کے لیے زیرِ تضمین کلام میں کس حد تک تصرّف کر سکتا ہے (۱۵۳) ''اس سلسلے میں اسے عمدہ اور اعلیٰ قوتِ متخیلہ کے ساتھ ساتھ وسیع مطالعہ بھی درکار ہوتا ہے جس کی مدد سے وہ شاعری کے بحرِ ذخار میں اپنے مطلب کے موتی تلاش کرتا ہے۔ اس امر کے لیے ذہانت شرطِ اول ہے۔ ایک کامیاب تضمین نگار اپنی ذہانت، خداداد تخلیقی صلاحیت، قوتِ متخیلہ، فکری گہرائی اور وسعتِ مطالعہ سے ایک عام اور روایتی مضمون کو عمدہ تضمین سے ترفع بخش دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی تضمین پُر تاثیر ہوتی ہے۔ اعلیٰ پائے کا تضمین نگار ''خذ ما صفا ودع ما کدر'' کے اصول پر عمل کرتا ہے اور اپنے پیشروؤں یا معاصرین کے شعری سرمائے میں سے صرف اُن اشعار کو اپنے مطلب کے اظہار کا وسیلہ بناتا ہے جو اُس کے مطمحِ نظر کی تائید کرتے ہوں۔ اس طرح تضمین نگار، تضمین شدہ شعر یا مصرعے کا ایک نیا اطلاق دریافت کرتا ہے اور یہی کامیاب تضمین کی خصوصیت ہے۔ عمدہ تضمین نگار دوسروں کے اشعار کو اس طرح اپنے کلام میں جوڑتا ہے کہ وہ اس کے کلام کا ایک لازمی حصہ بن جاتے ہیں بلکہ یہ کہنا بجا ہوگا کہ تضمین شدہ اشعار اس کے اندازِ بیان سے مماثلت رکھنے کے باعث تضمین نگار کے اپنے ہی اشعار معلوم ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ صرف انھی اشعار کو منتخب کرتا ہے جو اس کے مزاج اور نقطۂ نظر سے مطابقت رکھتے ہیں اور یہی پُر تاثیر تضمین کی خوبی ہے کہ تضمین نگار کے اشعار، اصل شعر یا مصرعے کے ساتھ مل کر معنی میں ایک ڈال

ہو جائیں۔ اعلیٰ پائے کے تضمین نگار کے سامنے ظاہری ٹیپ ٹاپ اور محض مشاقی کے اظہار کے مقاصد نہیں ہوتے بلکہ وہ اپنے کلام کی دلکشی کو برقرار رکھتے ہوئے تضمین شدہ شعر کے ذریعے اپنے مطالعے کی گہرائی و گیرائی، وسعتِ مشاہدہ، باریک بینی اور خلاقانہ صلاحیتوں کا اظہار کر کے پرانے شعروں کو نئے ابعار بخش دیتا ہے......" (۱۵۴) اگر تضمین نگار ایسی خصوصیات سے عاری ہو تو بسا اوقات ناکام تضمینات سامنے آتی ہیں جو قاری کو بے مزا اور شاعر کو ناکارہ بنا دیتی ہیں (۱۵۵)

یوں دیکھا جائے تو صنایع لفظی میں شامل یہ صنعت ایک منظّم فن ہے جسے برتنے کے لیے مشاقیِ سخن اور جودتِ فکر درکار ہے۔ چونکہ یہ دو زمانوں کی وحدت کا نام ہے اس لیے یہاں وہی فن کار بامراد ٹھہرتا ہے جو روایت کے اکتساب کے ساتھ ساتھ انفرادی جوہر بھی رکھتا ہو۔ "تضمین نگار شعورِ ماضی یا عرفانِ گزشتہ کا اظہار کرتے ہوئے یہ سعی کرتا ہے کہ تضمین سے نہ صرف اس کے اپنے کلام کی دلکشی، معنویت اور تاثیر میں اضافہ ہو پائے بلکہ زیرِ تضمین شعر کے حُسن کو بھی از سرِ نو جلا ملے۔ اس اعتبار سے تضمین، زیرِ تضمین شعر کی توسیع بھی ہے۔ فنِ تضمین اس اعتبار سے بھی بے مثل ٹھہرتا ہے کہ جب کوئی شاعر اپنے معاصرین یا پیشرووں کے یا خود اپنے اشعار و مصاریع کو اپنے کلام میں ضم کرتا ہے تو گویا دو زمانوں یا دو کیفیات کا اتصال ہوتا ہے۔ یوں پہلے سے تخلیق شدہ شعر پارے نئی حیات، تابندگی اور معنویت کے حامل ہو جاتے ہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ تضمین ماضی و حال یا گزشتہ و موجودہ کے فاصلوں کو مٹا دیتی ہے اور دو زمانوں کا یہ شعوری و لاشعوری ملاپ نہ صرف فرد کی نفسیاتی تسکین کرتا ہے بلکہ ارتقائے علم کی دلیل بھی ہے۔ یاد رہے کہ تضمین محض تکرار یا نقل نہیں، کلام کی تجدیدِ نو بھی ہے۔ تضمین نگار زیرِ تضمین شعر کو نیا فکری پس منظر دے کر اس کے حسن و معنی میں اضافہ کرتا ہے۔ یوں فکری تسلسل کے ظہور کے ساتھ ساتھ دو مختلف زمانوں میں وقوع پذیر ہونے والی ذہنی کیفیات کا اشتراک بھی سامنے آتا ہے......" (۱۵۶)

بیسویں صدی میں اقبال کی تضمینیں ماضی و حال کے درمیان فکری وحدت اور اشتراک کی ایک حیرت انگیز مثال ہیں۔ انھوں نے تضمین کو محض صنعت کی حد سے اُوپر اٹھا کر ایک باضابطہ فن کا درجہ دیا اور اس کے ذریعے فکریات کی نئی تعبیرات پیش کیں۔ "نابغۂ روزگار شاعر ہونے کے باوجود اقبال نے دیگر شعرا کے ابیات و مصاریع کو اپنے کلام میں تضمین کرنے میں جھجک محسوس نہیں کی۔ یہ بات بھی قابلِ تحسین ہے کہ فارسی شاعری کے گہرے مطالعے کے باوصف انھوں نے ہر کس و ناکس کے اشعار اپنے کلام میں پیوند نہیں کیے بلکہ اپنے تنقیدی شعور سے کام لیتے ہوئے فارسی شاعری کی اقلیم میں سے صرف انھی شعروں کو تضمین کے لیے چنا جو اُن کے نظریۂ شعر سے مطابقت رکھتے تھے۔ اقبال، دشوار پسندی، سیماب صفتی، سوز و تحرک، ولولہ و شوق اور جرأت و ہمت کے قائل تھے چنانچہ انھوں نے ایسے ہی اوصاف کے حامل اشعار کو اپنی شاعری میں کھپایا۔ اقبال کے ہاں معروف اور غیر معروف کی قید بھی نہیں ہے، جو شعر انھیں اپنے نقطۂ نظر کا مؤید لگتا اور شعری و فنی اعتبار سے اعلیٰ پائے کا بھی ہوتا، وہ اسے اپنی فکر سے ہم آہنگ کر کے بے نظیر شعر پارے تخلیق کرتے، ان کے ہاں بعض غیر معروف شعرا کا کلام اس بات کی تائید کرتا ہے......

......اقبال کے ہاں تضمین دوہرا فریضہ انجام دیتی ہے۔ وہ نہ صرف اپنے کلام کی معنویت کو گہرا کرنے کے لیے دوسرے شعرا

کے کلام سے استفادہ کرتے ہیں بلکہ اپنے بے مثل اندازِ بیان سے تضمین شدہ شعر کے حسن کو بھی بڑھا دیتے ہیں۔ یہی ایک عمدہ تضمین کی نشانی ہے کہ جہاں آڑے وقت میں تضمین نگار کسی مسئلے کے حل یا تشریح و توضیح کے لیے اپنے سابقہ یا معاصر شاعر کا احسان اٹھاتا ہے، وہاں وہ ایک لافانی شعر پارہ تخلیق کر کے اس پر احسان بھی کرتا ہے۔ اس لیے کہ اس شعر پارے سے سابقہ یا معاصر شاعر کی قسمت بھی جاگ اٹھتی ہے۔ اقبال کا کمال یہ ہے کہ وہ تضمین کو اظہارِ مطلب کا وسیلہ بنانے کے لیے کسی دوسرے شاعر کے شعر یا مصرعے پر اس طرح گرہ لگاتے ہیں کہ نہ صرف شعر کی نامانوسیت ختم ہو جاتی ہے بلکہ تضمین شدہ شعر یا مصرع اُن کے اپنے کلام ہی کا حصہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ اقبال کی ان منفرد تضمینات کے پیش نظر یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ انھوں نے اپنی خداداد تخلیقی صلاحیت، ذہانت، قوتِ متخیلہ، فکری گہرائی اور وسعتِ مطالعہ سے کام لے کر اپنے کلام میں ترفع اور معنویت پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ روایتی اندازِ تضمین میں بھی جدت، تازگی اور وسعت پیدا کر دی ہے"۔(۱۵۷) اُردو مجموعوں **بانگ درا**، **بال جبریل**، **ضرب کلیم** اور **ارمغانِ حجاز (اردو)** میں انھوں نے اپنے اور بعض دوسرے اردو شعرا کے شعر اور مصرعے تضمین کرنے کے علاوہ معروف و غیر معروف فارسی شاعروں کے کلام کو بخوبی پیوند کیا ہے۔ ذیل میں اقبال کے اردو کلام کی تضمینات، اصل شعرا کے کلام اور ہر مجموعے کے کُلّی رجحان کے ساتھ پیش کی جاتی ہیں۔

بانگِ درا کی تضمینات:

بانگ درا میں تضمینات کی تعداد ۴۴ ہے۔ اس مجموعے میں اقبال نے رومی، سعدی، حافظ، عرفی، فیضی، نظیری، کلیم، غنی کاشمیری، صائب، انیسی شاملو، ملا عرشی، فرح اللہ شوشتری، ملک قمی، عمادی، رضی دانش، بیدل، غالب، ذوق اور امیر مینائی کے علاوہ بعض مقامات پر خود اپنے اشعار پر تضامین کی ہیں۔ **بانگ درا** میں مختلف منظومات اور قطعات کے تحت جو اشعار، مصاریع یا حصۂ بیت تضمین ہوئے، انھیں اصل شعرا کے کلام کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے:۔

نمبر شمار	نظم/قطعہ	اقبال کے ہاں تضمین شدہ شعر/ مصرع/حصۂ بیت	اصل شعر	شاعر
۱۔	گل پژمردہ (ص:۵۱)	ہچو نے از نیستان خود حکایت می کنم بشنو اے گل! از جد ایہا شکایت می کنم	بشنو از نی چون حکایت می کند از جدائیہا شکایت می کند(۱۵۸)	رومی
۲۔	تصویر درد (ص:۶۹)	وریں حسرت سرا عمریست افسون جرس دارم ز فیض دل طپید نہا خروش بے نفس دارم	وریں حیرت سرا عمر یست افسون جرس دارم ز فیض دل طپیدنہا خروشی بے نفس دارم (۱۵۹)	بیدل
۳۔	" " (ص:۷۶)	نمی گردید کوتہ رشتۂ معنی رہا کردم حکایت بُود بے پایاں بخاموشی ادا کردم	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۱۶۰)	نظیری

۴۔	نالۂ فراق (ص:۷۷)	تا ز آغوش وداعش داغ حیرت چیدہ است ہمچو شمع کشتہ در چشم نگہ خوابیدہ است	تا ز آغوش و داعت داغ حیرت چیدہ است ہمچو شمع کشتہ در چشم نگہ خوابیدہ است (۱۶۱)	بیدل
۵۔	" " " (ص:۷۸)	شور لیلیٰ کو کہ باز آرائش سودا کند خاک مجنوں را غبار خاطر صحرا کند	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۱۶۲)	"
۶۔	" " "	تاب گویائی نہیں رکھتا دہن تصویر کا خامشی کہتے ہیں جس کو ہے سخن تصویر کا	" " "(۱۶۳)	امیر مینائی
۷۔	عبدالقادر کے نام (ص:۱۳۲)	ہر چہ در دل گذرد وقف زباں دارد شمع سوختن نیست خیالے کہ نہاں دارد شمع	" " "(۱۶۴)	بیدل
۸۔	تضمین بر شعر انیسی شاملو (ص:۱۵۵)	وفا آموختی از ما بکار دیگراں کر دی ربودی گوہرے از ما نثار دیگراں کر دی	" " "(۱۶۵)	انیسی شاملو
۹۔	فلسفۂ غم (ص:۱۵۶)	آتی ہے ندی جبین کوہ سے گاتی ہوئی آسماں کے طائروں کو نغمہ سکھلاتی ہوئی	آتی ہے ندی فراز کوہ سے گاتی ہوئی کوثر و تسنیم کی موجوں کو شرماتی ہوئی (۱۶۶)	اقبال
۱۰۔	شکوہ (ص:۱۶۷)	آئے عشاق گئے وعدۂ فردا لے کر اب انھیں ڈھونڈ چراغ رخ زیبا لے کر	مجھ سا مشتاق جمال ایک نہ پاؤ گے کہیں گرچہ ڈھونڈو گے چراغ رخ زیبا لے کر (۱۶۷)	ذوق
۱۱۔	نصیحت (ص:۱۷۷)	عاقبت منزل ما وادی خاموشان است حالیا غلغلہ در گنبد افلاک انداز	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۱۶۸)	حافظ
۱۲۔	خطاب بہ جوانان اسلام (ص:۱۸۰)	مال ''الفقر فخری'' کا رہا شان امارت میں ''بآب و رنگ و خال و خط چہ حاجت روے زیبا را''	ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنی ست بآب ورنگ وخال وخط چہ حاجت روی زیبارا (۱۶۹)	حافظ
۱۳۔	" " "	غنی روز سیاہ پیر کنعاں را تماشا کن کہ نور دیدہ اش روشن کند چشم زلیخا را	غنی روز سیاہ پیر کنعاں را تماشا کن کہ روشن کرد نور دیدہ اش چشم زلیخا را (۱۷۰)	غنی کاشمیری
۱۴۔	شمع و شاعر (ص:۱۸۸)	در غم دیگر بسوز و دیگراں را ہم بسوز گفتمت روشن حدیثے، گر توانی دار گوش	گوش کن پند، ای پسر، وز بہر دنیا غم مخور گفتمت چون دُر حدیثی گر توانی داشت گوش (۱۷۱)	حافظ
۱۵۔	" " " (ص:۱۸۹)	کہہ گئے ہیں شاعری جز ویست از پیغمبری ہاں سنا دے محفل ملت کو پیغام سروش	شاعری جزویست از پیغمبری جاہلانش کفر خوانند از خری (۱۷۲)	رومی

۱۶۔	تعلیم اور اس کے نتائج (تضمین بر شعر ملا عرشی) (ص:۲۰۹)	تخم دگر بکف آریم و بکاریم ز نو کانچہ کشتیم ز خجلت نتواں کرد درو	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۱۷۳)	ملا عرشی
۱۷۔	قرب سلطان (ص:۲۰۱)	مزا تو جب ہے کہ یوں زیر آسماں رہیے "ہزار گونہ سخن در دہان و لب خاموش"	شد آنکہ اہلِ نظر بر کنارہ می رفتند ہزار گونہ سخن در دہان و لب خاموش (۱۷۴)	حافظ
۱۸۔	" "	یہی اصول ہے سرمایۂ سکون و حیات "گدائے گوشہ نشینی تو حافظا مخروش"	رموزِ مصلحت ملک خسروان دانند گدای گوشہ نشینی تو حافظا مخروش (۱۷۵)	حافظ
۱۹۔	" "	محل نور تجلی است رائے انور شاہ چو قرب او طلبی در صفائے نیت کوش"	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۱۷۶)	حافظ
۲۰۔	میں اور تو (ص:۲۲۰)	قوی شدیم، چہ شد؟ ناتواں شدیم، چہ شد؟ چنین شدیم، چہ شد؟ چنان شدیم، چہ شد؟ ہیچ گونہ دریں گلستاں قرارے نیست تو گر بہار شدی، ما خزاں شدیم، چہ شد؟	ان اشعار میں تصرف نہیں کیا گیا (۱۷۷)	تحقیق طلب
۲۱۔	تضمین بر شعر ابوطالب کلیم (ص:۲۲۱)	سرکشی با ہر کہ کردی رام او باید شدن شعلہ ساں از ہر کجا برخاستی آنجا نشیں	" " "(۱۷۸)	ابوطالب کلیم
۲۲۔	شبلی وحالی (ص:۲۲۲)	اکنوں کرا دماغ کہ پرسد ز باغباں بلبل چہ گفت و گل چہ شنید و صبا چہ کرد؟	تحقیق طلب (۱۷۹)	تحقیق طلب
۲۳۔	ارتقا (ص:۲۲۳)	ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز چراغِ مصطفویؐ سے شرارِ بولہبی	دریں چمن گلِ بے خار کس نچید آرے چراغ مصطفوی با شرار بولہبیست (۱۸۰)	حافظ
۲۴۔	" "	مغاں کہ دانۂ انگور آب می سازند ستارہ می شکنند آفتاب می سازند	اس شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۱۸۱)	فرح اللہ شوشتری
۲۵۔	تہذیب حاضر (تضمین بر شعر فیضی) (ص:۲۲۵)	تو اے پروانہ! ایں گرمی ز شمعِ محفلے داری چو من در آتش خود سوز اگر سوزِ دلے داری	" " "(۱۸۲)	فیضی

نمبر	نظم	شعر	تبصرہ	شاعر
۲۶۔	عرفی (ص:۲۳۸)	صدا تربت سے آئی ''شکوہ اہل جہاں کم گو نوا را تلخ تر می زن چو ذوق نغمہ کم یابی حدی را تیز تر می خواں چو محمل را گراں بینی	" " "(۱۸۳)	عرفی
۲۷۔	ایک خط کے جواب میں (ص:۲۳۹)	گرت ہواست کہ با خضر ہم نشیں باشی نہاں ز چشم سکندر چو آب حیواں باش	" " "(۱۸۴)	حافظ
۲۸۔	کفر واسلام (ص:۲۴۰)	شمع را خود می گدازد در میان انجمن نور ما چون آتش سنگ از نظر پنہاں خوش است	تحقیق طلب (۱۸۵)	تحقیق طلب
۲۹۔	مسلمان اور تعلیم جدید (ص:۲۴۲)	رفتم کہ خار از پا کشم محمل نہاں شد از نظر یک لحظہ غافل گشتم و صد سالہ راہم دور شد	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۱۸۶)	ملک قمی
۳۰۔	تضمین بر شعر صائب (ص:۲۴۴)	ہماں بہتر کہ لیلیٰ در بیاباں جلوہ گر باشد ندارد تنگنائے شہر تاب حسن صحرائی	" " "(۱۸۷)	صائب
۳۱۔	فردوس میں ایک مکالمہ (ص:۲۴۵)	خرما نتواں یافت ازاں خار کہ کشتیم دیبا نتواں بافت ازاں پشم کہ رشتیم	" " "(۱۸۸)	سعدی
۳۲۔	مذہب تضمین بر شعر میرزا بیدل (ص:۲۴۶)	با ہر کمال اندکے آشفتگی خوش است ہر چند عقل کل شدہ ، بے جنوں مباش	با ہر کمال اندکے دیوانگی خوشت گیرم کہ عقل کل شدہ ، بے جنوں مباش (۱۸۹)	بیدل
۳۳۔	اسیری (ص:۲۵۳)	شہپر زاغ و زغن در بند قید و صید نیست این سعادت قسمت شہباز و شاہیں کردہ اند	شہپر زاغ و زغن زیبائے صید و قید نیست کین کرامت ہمرہ شہباز و شاہیں کردہ اند (۱۹۰)	حافظ
۳۴۔	دریوزۂ خلافت (ص:۲۵۴)	مرا از شکستن چناں عار ناید کہ از دیگراں خواستن مومیائی	مرا از شکستن چناں عار ناید کہ از ناکساں خواستن مومیائی (۱۹۱)	عمادی
۳۵۔	خضر راہ (ص:۲۶۴)	گفت رومی ''ہر بنائے کہنہ کآباداں کنند'' می ندانی ''اول آں بنیاد را ویراں کنند''	ہر بنای کہنہ کآباداں کنند نہ کہ اول کہنہ را ویراں کنند (۱۹۲)	رومی
۳۶۔	" " (ص:۲۶۵)	''ملک ہاتھوں سے گیا ملت کی آنکھیں کھل گئیں'' حق ترا چشمے عطا کردست غافل در نگر	ملک ہاتھوں سے گیا ملت کی آنکھیں کھل گئیں سرمہ چشم دشت میں گرد رم آہو، ہوا (۱۹۳)	اقبال
۳۷۔	" " (ص:۲۶۶)	اے کہ نشناسی خفی را از جلی ہشیار باش اے گرفتارِ ابوبکرؓ و علیؓ ہشیار باش	تو حقیقت را ندانی جاہلی اے گرفتارِ ابوبکرؓ و علیؓ (۱۹۴)	رومی

نمبر	نظم	اقبال کا شعر	اصل شعر	شاعر
۳۸۔	طلوعِ اسلام (ص:۲۶۷)	اثر کچھ خواب کا غنچوں میں باقی ہے تو اے بلبل ''نوا را تلخ تر می زن چو ذوقِ نغمہ کم یابی''	''نوا را تلخ تر می زن چو ذوقِ نغمہ کم یابی حدی را تیز تر می خواں چو محمل را گراں بینی (۱۹۵)	عرفی
۳۹۔	" " (ص:۲۷۲)	چہ باید مرد را طبعِ بلندے، مشربِ نابے دلِ گرمے، نگاہِ پاک بینے، جانِ بے تابے	چہ باید مرد را طبع بلند و مشرب نابی نگارین چہرہ ای مجموعۂ خوبی ز ہر بابی (۱۹۶)	نظیری
۴۰۔	" " (ص:۲۷۳)	بیا پیدا خریدار است جانِ ناتوانے را پس از مدّت گذار افتاد بر ما کاروانے را	بہر نرخی کہ می گیرند اخلاص و وفا خوب است پس از عمری گذر افتاد بر ما کاروانی را (۱۹۷)	نظیری
۴۱۔	" " (ص:۲۷۶)	بیا تا گل بیفشانیم و مے در ساغر اندازیم فلک را سقف بشگافیم و طرحِ دیگر اندازیم	بیا تا گل بر افشانیم و مے در ساغر اندازیم فلک را سقف بشگافیم و طرح نو در اندازیم (۱۹۸)	حافظ
۴۲۔	ظریفانہ۔قطعہ: ۱۰ (ص:۲۸۵)	''اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے'' غالب کا قول سچ ہے تو پھر ذکرِ غیر کیا	اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں (۱۹۹)	غالب
۴۳۔	" " قطعہ:۱۵ (ص:۲۸۷)	میرزا صاحب، خدا بخشے بجا فرما گئے ''ہم نے یہ مانا کہ دلی میں رہیں، کھائیں گے کیا؟''	ہے اب اس معمورے میں قحطِ غمِ الفت اسد ہم نے یہ مانا کہ دلی میں رہیں کھائیں گے کیا؟ (۲۰۰)	غالب
۴۴۔	" " قطعہ:۱۹ (ص:۲۸۸)	دلقِ حافظ بہ چہ ارزد بہ میش رنگیں کن وانگہش مست و خراب از رہِ بازار بیار	دلقِ حافظ بہ چہ ارزد بہ میش رنگیں کن وانگہش مست و خراب از سرِ بازار بیار (۲۰۱)	حافظ

بانگ درا کی ان تضمینات کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ اس مجموعے میں اقبال کی زیادہ تر توجہ قومی و ملکی حوالے سے تضمین کی طرف رہی۔ اُن کا رجحانِ غالب اُمتِ مسلمہ کی بیداری کی جانب ہے اور انھوں نے اس شعری خوبی کی وساطت سے ملت اسلامیہ کو پیش آنے والے مختلف فکری مسائل کی تشریح و توضیح کمال بلاغت سے کی ہے۔ ان تضمینوں میں شاعر کی توجہ پورے پورے اشعار کو تضمین کرنے کی طرف بھی ہے اور مصرعوں کو پیوند کرنے کی طرف بھی ــــ نیز تصرّف کے ساتھ اشعار و مصاریع کو زیرِ تضمین لانے کی روایت بھی نظر آتی ہے۔ وہ منظومات جہاں تصرف کیے بغیر مکمل شعر کی تضمین کی ہے اُن کی تفہیم بتاتی ہے کہ انھوں نے فارسی اور اُردو شعرا کے اشعار کا اطلاق نئی عصری صورتحال پر کر کے ایک اعتبار سے ان کی تعبیرِ نو (Re-interpretation) کی ہے۔ ایسے اشعار اقبال کی وسعت علمی کو بھی ظاہر کرتے ہیں اور ان سے ان کے ہاں دوسرے شعرا کے کمالِ فن اور شعری کاوشوں کو سراہنے کے مثبت رویے کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ ان تضمین شدہ اشعار کو علامہ نے اپنے اسلوب سے ہم آہنگ کر کے کلام کے صوری حسن کو بڑھایا ہے۔ خاص طور پر مسلمانوں کی ابتر حالت پر ان کا اطلاق انھیں مخصوص معنوی دائروں سے نکال کر نئے مفاہیم سے ہمکنار کرتا ہے۔ اس مجموعے میں بیشتر مقامات پر اقبال نے اپنی فکر صالح سے عام موضوعات پر مبنی اشعار کو بھی برتر مطالب عطا کیے ہیں اور انھیں اپنے کلام پر مہر تصدیق ثبت کرنے اور طنز کی کاٹ تیز کرنے کے لیے بخوبی

استعمال کیا ہے۔ بغور دیکھا جائے تو ہر نظم میں تضمین کا ایک الگ اور منفرد زاویہ اُبھرا ہے۔ بانگ درا میں فارسی اور اُردو شعرا کے کلام کو من وعن تضمین کرنے کے ساتھ ساتھ وہ مقامات بھی دیدنی ہیں جہاں علامہ نے زیرِ تضمین اشعار میں تصرف کی کاوشیں کی ہیں۔ اُن کی مہارت تضمین نے تصرف کرتے ہوئے انھیں کہیں بھی سرقے کی حدود میں داخل نہیں ہونے دیا اور تضمین شدہ شعر پاروں کو بھی نئی ضوبخشی ہے۔ تصرف کی یہ کوششیں صرف دوسرے شعرا کی تضمین کرتے ہوئے نظر نہیں آتیں بلکہ وہ موقعے کی مناسبت سے خود اپنے کلام کو بھی بہ تصرف پیش کرتے ہیں۔ جہاں تک مصرعے یا اس سے کم کی تضمین کا تعلق ہے، اس میں بھی اقبال نے معنی آفرینی کو مقدم سمجھا ہے۔ گویا زیرِ نظر مجموعے میں تضمین مختلف اوضاع اپناتی ہے اور اس کی ہر جھلک اس قادر الکلام شاعر کی اس فن پر مہارت کی گواہی دیتی ہے۔ یہ امر بخوبی واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال نے تضمین کو محض صنعت کے طور پر نہیں برتا ہے بلکہ اپنے شعری مذاق کا حصہ بنا کر اس کے مختلف پہلو تراشنے کی کوشش کی ہے۔

بال جبریل کی تضمینات :

غزلیات، طویل و مختصر منظومات اور دوبیتیوں پر مشتمل اقبال کے دوسرے شعری مجموعے بال جبریل میں بھی تضمین کا فن اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔ اس مجموعے میں کل ۴۲ تضمینات ملتی ہیں اور ''سب سے زیادہ اشعار اقبال کے ''پیرومرشد'' اور ''رفیق راہ'' مولانا روم کے تضمین ہوئے ہیں۔ ان کے علاوہ فردوسی، مسعود سعد سلمان، سنائی، انوری، سعدی، حافظ، قاآنی، صائب اور غالب کے اشعار و مصاریع پر بھی اقبال نے عمدہ تضمینات کی ہیں۔ بال جبریل میں علامہ نے ایک آدھ مقام پر خود اپنے کلام کو بھی کمال مہارت سے پیوند کیا ہے۔ یہ تضمینات اس حقیقت سے روشناس کراتی ہیں کہ اقبال نے تضمین شدہ اشعار کے ذریعے نہ صرف اپنے کلام کی معنویت میں خاطر خواہ اضافہ کیا ہے بلکہ اپنے پیشرو فارسی اور اردو شعرا کی شاعری کو بھی اپنے اعلیٰ تخیل اور جدت فکر سے نئے، انوکھے اور اچھوتے معانی پہنائے ہیں......'' (۲۰۲)

بال جبریل کی تضمینات کچھ یوں ہیں:

نمبر شمار	نظم/غزل/دوبیتی	اقبال کے ہاں تضمین شدہ شعر/مصرع/حصہ بیت	اصل شعر	شاعر
۱۔	غزل ۱۲۔ حصہ اول (ص:۱۶)	حدیث بے خبراں ہے تو با زمانہ بساز زمانہ با تو نسازد، تو با زمانہ ستیز	اگر سپہر بگردد ز حال خود مگرد اگر زمانہ نسازد تو با زمانہ بساز (۲۰۳)	مسعود سعد سلمان
۲۔	غزل ۱۔ حصہ دوم (ص:۲۴)	ندا آئی کہ آشوب قیامت سے یہ کیا کم ہے ''گرفتہ چینیاں احرام و مکی خفتہ در بطحا!''	چو علمت ہست خدمت کن چو دانایان کہ زشت آید گرفتہ چینیاں احرام و مکی خفتہ در بطحا (۲۰۴)	سنائی
۳۔	(ص:۲۵)	عجب کیا گر مہ و پرویں مرے نخچیر ہو جائیں کہ بر فتراک صاحب دولتے بستم سر خود را	از آن خورشید بر گرد جہاں سرگشتہ می گردد کہ بر فتراک صاحب دولتی بندد سر خود را (۲۰۵)	صائب

۴۔	غزل ۲۶۔حصہ دوم (ص:۴۹)	ذرا سی بات تھی اندیشۂ عجم نے اسے بڑھا دیا ہے فقط زیبِ داستاں کے لیے	فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں پر کچھ کچھ بڑھا بھی دیتے ہیں ہم زیبِ داستاں کے لیے (۲۰۶)	شیفتہ
۵۔	دو بیتی (ص:۸۸)	خرد واقف نہیں ہے نیک و بد سے بڑھی جاتی ہے ظالم اپنی حد سے خدا جانے مجھے کیا ہو گیا ہے خرد بیزار دل سے دل خرد سے	محبت ہے کہ سودا ہو گیا ہے خدا جانے مجھے کیا ہو گیا ہے (۲۰۷)	ذوق
۶۔	ذوق وشوق (ص:۱۱۲،۱۱۳)	فرصت کشمکش مدہ ایں دل بے قرار را یک دو شکن زیادہ کن گیسوے تابدار را	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۲۰۸)	اقبال
۷۔	ساقی نامہ (ص:۱۲۹)	اگر یک سرِ موے برتر پرم فروغِ تجلی بسوزد پرم	اگر یک سر مو فراتر پرم فروغ تجلی بسوزد پرم (۲۰۹)	سعدی
۸۔	پیر و مرید (ص:۱۳۴)	علم را بر تن زنی مارے بود علم را بر دل زنی یارے بود	علم چون بر دل زند یاری شود علم چون بر تن زند باری شود (۲۱۰)	رومی
۹۔	" "	خشک مغز و خشک تار و خشک پوست از کجا می آید ایں آواز دوست	تحقیق طلب (۲۱۱)	تحقیق طلب
۱۰۔	(ص:۱۳۵)	بر سماع راست ہر کس چیر نیست طعمۂ ہر مرغکے انجیر نیست!	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۲۱۲)	رومی
۱۱۔	" "	دست ہر نااہل بیمار کند! سوے مادر آ کہ تیمارت کند!	" " "(۲۱۳)	"
۱۲۔	" "	نقش حق را ہم بہ امر حق شکن بر زجاج دوست سنگ دوست زن	" " "(۲۱۴)	"
۱۳۔	(ص:۱۳۶)	ظاہر نقرہ گر اسپید است و نو دست و جامہ ہم سیہ گردد ازو	ظاہر نقرہ گر اسپیدست و نو دست و جامہ می سیہ گردد ازو! (۲۱۵)	"
۱۴۔	" "	مرغ پر نارستہ چوں پرّاں شود طعمۂ ہر گربۂ درّاں شود	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۲۱۶)	"
۱۵۔	" "	قلب پہلو می زند با زر بشب! انتظار روز می دارد ذہب	" " "(۲۱۷)	"

۱۶۔	(ص:۱۳۷)	ظاہرش را پشّۂ آرد بہ چرخ باطنش آمد محیط ہفت چرخ	" " (۲۱۸)"	"
۱۷۔	" "	آدمی دید است باقی پوست است دید آں باشد کہ دید دوست است	" " (۲۱۹)"	"
۱۸۔	" "	ہر ہلاک امت پیشیں کہ بود زانکہ بر جندل گماں بردند عود	ہر ہلاک امت پیشیں کہ بود زانکہ جندل را گماں بردند عود (۲۲۰)	"
۱۹۔	(ص:۱۳۸)	تا دل صاحبدلے نامد بہ درد ہیچ قومے را خدا رسوا نکرد	تا دلے مرد خدا نآمد بدرد ہیچ قرنی را خدا رسوا نکرد (۲۲۱)	"
۲۰۔	" "	زیرکی بفروش و حیرانی بخر! زیرکی ظن است و حیرانی نظر!	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۲۲۲)	"
۲۱۔	" "	بندۂ یک مرد روشن دل شوی بہ کہ بر فرق سر شاہاں روی	" " (۲۲۳)"	"
۲۲۔	(ص:۱۳۹)	بال بازاں را سوے سلطاں برد بال زاغاں را بہ گورستاں برد	" " (۲۲۴)"	"
۲۳۔	" "	مصلحت در دین ما جنگ و شکوہ مصلحت در دین عیسیٰ غار و کوہ	" " (۲۲۵)"	"
۲۴۔	" "	بندہ باش و بر زمیں رو چوں سمند! چوں جنازہ نے کہ بر گردن برند!	" " (۲۲۶)"	"
۲۵۔	(ص:۱۴۰)	پس قیامت شو قیامت را بہ بیں! دیدن ہر چیز را شرط است ایں!	" " (۲۲۷)"	"
۲۶۔	" "	آنکہ ارزد صید را عشق است و بس لیکن او کے گنجد اندر دام کس	آنکہ ارزد صید را عشق است و بس لیک اُو کی گنجد اندر دام کس (۲۲۸)	"
۲۷۔	" "	دانہ باشی مرغکانت برچنند!! غنچہ باشی کودکانت برکنند!	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۲۲۹)	"
۲۸۔	(ص:۱۴۱)	دانہ پنہاں کن سراپا دام شو! غنچہ پنہاں کن گیاہ بام شو!	دانہ پنہاں کن بکلی دام شو غنچہ پنہاں کن گیاہ بام شو (۲۳۰)	"

۲۹۔	" "	تو یہ کہتا ہے کہ دل کی کر تلاش طالب دل باش و در پیکار باش	گر تو اہل دل نہ بیدار باش طالب دل باش و در پیکار باش (۲۳۱)	"
۳۰۔	" "	تو ہمی گوئی مرا دل نیز ہست دل فراز کوہ باشد نے بہ پست	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۲۳۲)	"
۳۱۔	" "	تو دل خود را دلے پنداشتی! جستجوے اہل دل بگذاشتی!	تو دل خود را چو دل پنداشتی جست و جوی اہل دل بگذاشتی (۲۳۳)	"
۳۲۔	(ص:۱۴۲)	آنکہ بر افلاک رفتارش بود بر زمیں رفتن چہ دشوارش بود	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۲۳۴)	"
۳۳۔	" "	علم و حکمت زاید از نان حلال! عشق و رقت آید از نان حلال!	علم و حکمت زاید از لقمۂ حلال عشق و رقت آید از لقمۂ حلال (۲۳۵)	"
۳۴۔	" "	خلوت از اغیار باید نے ز یار پوستیں بہر دے آمد، نے بہار	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۲۳۶)	"
۳۵۔	" "	کار مرداں روشنی و گرمی است کار دوناں حیلہ و بے شرمی است	" " (۲۳۷)"	"
۳۶۔	فلسفہ ومذہب (ص:۱۴۸)	جاتا ہوں تھوڑی دور ہر اک راہرو کے ساتھ پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں	چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں (۲۳۸)	غالب
۳۷۔	یورپ سے ایک خط (ص:۱۴۹)	کہ نباید خورد و جو ہمچوں خراں آہوانہ در ختن چر ارغواں ہر کہ کاہ و جو خورد قرباں شود ہر کہ نور حق خورد قرآں شود	تضمین شدہ اشعار میں تصرف نہیں کیا گیا (۲۳۹)	رومی
۳۸۔	نپولین کے مزار پر (ص:۱۵۰)	عاقبت منزل ما وادیٔ خاموشان است حالیا غلغلہ در گنبد افلاک انداز	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۲۴۰)	حافظ
۳۹۔	مسولینی (ص:۱۵۱)	رومتہ الکبریٰ! دگرگوں ہو گیا تیرا ضمیر اینکہ می بینم بہ بیدار یست یا رب یا بخواب!	اینکہ می بینم بہ بیدار یست یا رب یا بخواب خویشتن را در چنین نعمت پس از چندین عذاب (۲۴۱)	انوری
۴۰۔	تاتاری کا خواب (ص:۱۵۵)	بگردا گرد خود چندانکہ بینم بلا انگشتری و من نگینم	تحقیق طلب (۲۴۲)	تحقیق طلب

نمبر	نظم	شعر	کیفیت	شاعر
۴۱۔	خودی (ص:۱۶۰)	ز بہر درم تند و بدخو مباش تو باید کہ باشی درم گو مباش	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۲۴۳)	فردوسی
۴۲۔	شیخ مکتب سے (ص:۱۶۴)	پیش خورشید بر مکش دیوار خواہی ار صحن خانہ نورانی	تحقیق طلب (۲۴۴)	قاآنی

اس مجموعے میں بھی مصرعے اور شعر کی تضمین کے ساتھ ساتھ تصرف کے ذریعے شعر یا مصرعے کو کلام کا حصہ بنانے کا رجحان ملتا ہے۔ اقبال نے منظومات کے علاوہ غزل اور دوبیتی کی صنف کو بھی اس صنعت کے لیے مستعار لیا ہے۔ تضمین کرتے ہوئے انھوں نے اپنے اغراض و مقاصد اور مناسبتِ فطری کو اوّلیت دی ہے مگر ہر جگہ شعری حسن مقدم ہے۔ منظومات کے سلسلے میں نمایاں مثال نظم ''پیر و مرید'' کی ہے، جس میں 'علامہ نے مولانا روم کے ۲۷ اشعار اور ایک مصرعے کو نہایت برجستگی سے تضمین کیا ہے۔ اس نظم میں ''مرید ہندی'' اور ''پیر رومی'' کے مابین امت مسلمہ کو درپیش مختلف مسائل پر گفتگو کا اہتمام کیا گیا ہے۔ ''مرید ہندی'' عصری صورتحال کے حوالے سے سوالات کرتا ہے اور ''پیر رومی'' اپنی بصیرت کی روشنی میں ان سوالوں کے جواب دیتے ہیں۔ یہ جوابات مولانا روم کی مثنوی سے منقول ہیں۔ مکالمے کی شکل میں لکھی گئی یہ نظم ''تضمین مکالمہ پیکر'' کی بہترین مثال ہے۔ اقبال نے اس نظم میں رومی کے تضمین شدہ بعض اشعار میں تصرف کیا ہے جبکہ زیادہ تر شعر بغیر رقم کر دیے ہیں ___ انھوں نے مولانا روم کے ان اشعار و مصاریع کو کمال فن کاری کے ساتھ حصۂ نظم بنایا ہے۔ ان اشعار کے مطالعے سے نہ صرف رومی اور اقبال کی ذہنی ہم آہنگی اور فکری مماثلت کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ اقبال کی وسعت مطالعہ کا عالم دیکھ کر حیرانی بھی ہوتی ہے۔ مولانا کی ضخیم مثنوی کے چھے کے چھے دفتر اقبال کے زیر مطالعہ رہے۔ اگر ہم صرف نظم ''پیر و مرید'' ہی کے حوالے سے دیکھیں تو ہمیں اس حقیقت کا احساس ہو جاتا ہے کہ اقبال نے ہر دفتر میں سے شعروں کا انتخاب کیا ہے۔ اقبال کی تخلیقی جودت کا اندازہ اس امر سے بھی ہوتا ہے کہ دوسرے شاعر کے کلام کے پیوند لگانے کے باوجود ان کے ہاں پوری نظم بھرپور فکری تسلسل اور کمال درجے کی روانی لیے ہوئے ہے اور کسی مرحلے پر بھی یہ گمان نہیں گزرتا کہ اقبال نے تضمین شدہ کلام کو صنعت گری یا اظہار مشاقی کے لیے مستعار لیا ہے۔ مزید برآں جن شعروں میں انھوں نے تصرف کیا ہے، اس سے بھی مفہوم کی وسعت مطلوب ہے۔ اس نظم میں اقبال کے ہاں تضمین میں منفرد جوہر دکھائی دیتے ہیں جو یقینی طور پر قابل تقلید ہیں......'' (۲۴۵) اس مجموعے کی دیگر تضمینات سے بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ تضمینیں ایک وسیع المطالعہ اور عمدہ شعری ذوق کے حامل شاعر کا شعری سرمایہ ہیں جس نے اعلیٰ انتخابی صلاحیت کو کمال فن کاری سے برت کر تضمین نگاری کو ایک موثر فن کا درجہ بخش دیا ہے۔

ضرب کلیم کی تضمینات :

اس مجموعے کا امتیاز یہ ہے کہ علامہ نے تضمین جیسی صنعت کو اپنے سادہ اور دوٹوک اسلوب کے ساتھ ملا کر اپنے نقطۂ نظر کی ترسیل کی ہے۔ موثر طور پر یہاں کل نو مقامات پر خاقانی شروانی، نظامی، قاآنی شیرازی، محمد طالب آملی اور میرزا بیدل کے اشعار اور مصرعے روانی

اور تسلسل کے ساتھ تضمین ہوئے ہیں۔ ایک قطعے (زمانہ حاضر کا انسان) میں انھوں نے خود اپنے مصرعے کو بھی نئے تناظر کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ضرب کلیم کی تضمینات اصل شعرا کے اشعار و مصاریع کے ساتھ پیش کی جاتی ہیں:

نمبر شمار	قطعات/منظومات	اقبال کے ہاں تضمین شدہ شعر/مصرع/حصہ بیت	اصل شعر	شاعر
۱۔	انتساب (ضرب کلیم) اعلیٰ حضرت نواب حمید اللہ خان، فرمانروائے بھوپال کی خدمت میں (ص:۹)	بگیر ایں ہمہ سرمایۂ بہار از من کہ گل بدست تو از شاخ تازہ تر ماند	بشارت چمنت بر بہار منت ہاست کہ گل بدست تو از شاخ تازہ ترماند (۲۴۶)	محمد طالب آملی
۲۔	ایک فلسفہ زدہ سیّد زادے کے نام (ص:۱۸، ۱۹)	دل در سخنِ محمدیؐ بند اے پور علی ز بوعلی چند چوں دیدہ راہ بیں نداری قاید قرشی بہ از بخاری	تضمین شدہ اشعار میں تصرف نہیں کیا گیا۔ (۲۴۷)	خاقانی
۳۔	ہندی مسلمان (ص:۲۷)	آوازۂ حق اُٹھتا ہے کب اور کدھر سے "مسکیں دلکم ماندہ دریں کشمکش اندر"	آن می بردش از چپ و این می کشد از راست مسکیں دلکم ماندہ دریں کشمکش اندر (۲۴۸)	قاآنی
۴۔	زمانہ حاضر کا انسان (ص:۶۹)	عشق نا پید و خرد می گزدش صورت مار عقل کو تابع فرمان نظر کر نہ سکا	عشق ناپید و خرد می گزدش صورت مار گرچہ در کاسۂ زر لعلِ روانے دارد (۲۴۹)	اقبال
۵۔	جاوید سے (ص:۸۷، ۸۸)	غافل منشیں نہ وقت بازی ست وقت ہنر است و کار سازی ست	غافل منشیں نہ وقت بازیست وقت ہنر است و سر فرازیست (۲۵۰)	نظامی
۶۔	"	جاے کہ بزرگ بایدت بود فرزندی من ندارت سود	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۲۵۱)	"
۷۔	خاقانی (ص:۱۲۱)	خود بوے چنیں جہاں تواں برد کابلیس بماند و بوالبشر مرد	خود گوی چنیں تواں بسر برد کابلیس بماند و بوالبشر مُرد (۲۵۲)	خاقانی
۸۔	مرزا بیدل (ص:۱۲۲، ۱۲۳)	دل اگر میداشت وسعت بے نشاں بود ایں چمن رنگ مے بیروں نشست از بسکہ مینا تنگ بود	بی نشاں بود ایں چمن گر وسعتی میداشت دل رنگ مے بیروں نشست از بسکہ مینا تنگ بود (۲۵۳)	بیدل
۹۔	شعر عجم (ص:۱۲۸)	اقبال یہ ہے خارہ تراشی کا زمانہ "از ہر چہ بآئینہ نماید بہ پرہیز"	تحقیق طلب (۲۵۴)	تحقیق طلب

اقبال کے اس مجموعے کی تضمینات کا انداز ''اس حقیقت کا آئینہ دار ہے کہ انھوں نے اظہار مشاقی، آرائش و زیبائش یا تزئین کلام کے بجائے اپنے کلام میں زور اور اثر آفرینی پیدا کرنے کے لیے اس فن سے کماحقہ فائدہ اٹھایا ہے۔ قابل غور بات یہ ہے کہ اقبال نے جن شعروں یا مصرعوں کو تضمین کیا ہے، وہ اُن کے پیرایۂ بیان کی مناسبت سے سادہ، پُرکار اور مدلل ہیں......'' (۲۵۵)

ارمغان حجاز (اردو) کی تضمینات :

ارمغان حجاز میں اقبال نے صرف فارسی شعرا کے کلام کلام پر تضمین کی ہے۔ تضمینات کی تعداد پانچ ہے۔ ان شعرا میں سعدی، جامی، ہلالی، قاآنی اور نسبتی تھانیسری شامل ہیں۔ اشعار اور مصرعوں کو برمحل کلام میں سمونے کے باعث کہیں بھی صنعت گری کا گمان نہیں گزرتا بلکہ بادی النظر میں تو تضمین شدہ کلام اقبال ہی کی شاعری کا حصہ معلوم ہوتا ہے۔ اس مجموعے کی تضمینات اصل شعرا کے کلام کے ساتھ ذیل میں درج کی جاتی ہیں:

نمبر شمار	منظومات	اقبال کے ہاں تضمین شدہ شعر/مصرع/حصہ بیت	اصل شعر	شاعر
ا۔	ابلیس کی مجلس شوریٰ (ص:۸)	وہ کلیم بے تجلّی! وہ مسیح بے صلیب! نیست پیغمبر و لیکن در بغل دارد کتاب	من چہ گویم وصف آں عالی جناب نیست پیغمبر ولے دارد کتاب (۲۵۶)	جامی
۲۔	(ص:۹)	کون بحر روم کی موجوں سے ہے لپٹا ہوا گاہ بالد چون صنوبر گاہ نالد چون رباب	گاہ گریم چون صراحی گاہ خندم چون قدح گاہ بالم چون صنوبر گاہ نالم چون رباب (۲۵۷)	قاآنی
۳۔	بڈھے بلوچ کی نصیحت بیٹے کو (ص:۱۶)	اخلاص عمل مانگ نیاگان کہن سے ''شاہاں چہ عجب گر بنوازند گدا را''	گر یار کند میل ہلالی عجبی نیست شاہاں چہ عجب گر بنوازند گدارا؟ (۲۵۸)	ہلالی
۴۔	مسعود مرحوم (ص:۲۴)	دلے کہ عاشق و صابر بود مگر سنگ است ز عشق تا بصبوری ہزار فرسنگ است	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا (۲۵۹)	سعدی
۵۔	ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض (ص:۴۷)	صدائے تیشہ کہ بر سنگ میخورد دگر است خبر بگیر کہ آواز تیشہ و جگر است	صدائے سنگ کہ بر تیشہ می خورد دگر است خبر بگیر کہ آوازِ تیشہ و جگر است (۲۶۰)	نسبتی

ارمغان حجاز میں دو مقامات ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' (جامی کے مصرع دوم میں) اور ''ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض'' (نسبتی کے مصرع اول میں) میں تصرفات کیے گئے ہیں۔ پہلے مقام پر تصرف برمحل ہے جبکہ دوسری جگہ پر اقبال ''صدائے سنگ'' کی ترکیب کو ''صدائے تیشہ'' سے مبدّل کر کے عمدہ معنی پیش کرنے سے قاصر رہے ہیں (۲۶۱) تاہم پورے مجموعے میں تضمین کو استدلالی رنگ کی پیشکش میں موثر طور پر معاون ٹھہرایا گیا ہے۔

علامہ اقبال کی ان اُردو تضمینات کا مطالعہ اس زندہ حقیقت سے باخبر کراتا ہے کہ صنائع لفظی میں شامل یہ صنعت، اقبال کے حدود

شاعری میں داخل ہوکر محض ایک صنعت نہیں رہی بلکہ منظم ومربوط فنی نظام کی شکل اختیار کرگئی ہے۔ یہاں یہ اقتباس، توارد، اور تصرّف سے ممیز کی جاسکتی ہے اور اس فن کو برتتے ہوئے اس نابغۂ روزگار تخلیق کار کے ہاں مختلف صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ جہاں انھوں نے تائید، ابداع یا رفو کی صورت سے استفادہ کیا ہے، وہاں وہ بعض نئی اشکال مثلاً ''تضمین مکالمہ پیکر'' اور ''تضمین مترجم'' یا ''تضمین خیال'' سے بھی متعارف کراتے ہیں۔ مزید یہ کہ ہر صنف اور ہیئت میں اس فنی حربے کا استعمال متنوّع انداز سے ہوا ہے۔ یوں اقبال کے ہاں تضمین، شکوہ کلام میں اضافے یا تزئین وآرایش سے آگے بڑھ کر ترسیل معنی کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ پھر، اُن کے موضوعات چونکہ بڑھیا تھے، لہٰذا ہر موقعے پر جدّت کا احساس ہوتا ہے اور اقبال کی بلند پایہ اغراضِ شعری، تضمین کو زیریں سطح سے اٹھا کر، اس درجے تک پہنچا دیتی ہیں کہ پڑھنے والا حیرت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔

اقبال کے اُردو کلام میں ہر مجموعے میں تضمین جداگانہ انداز رکھتی ہے اور اس امر کا اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال نے ابتدا سے آخر تک اس فن میں دلچسپی لی۔ اس فن سے ان کی موانست اس بات سے بھی عیاں ہے کہ انھوں نے اُردو اور فارسی زبان کے مختلف شعرا کے کلام کو موقعے کی مناسبت سے اپنے کلام کا حصہ بنایا۔ اُردو شعرا میں شیفتہ، ذوق، غالب اور امیر مینائی کا کلام تضمین ہوا ہے جبکہ فارسی شاعروں میں فردوسی، مسعود سعد سلمان، سنائی، انوری، خاقانی، نظامی، رومی، سعدی، حافظ، جامی، ہلالی، قاآنی، عرفی، فیضی، نظیری، محمد طالب آملی، کلیم کاشانی، غنی کاشمیری، صائب، بیدل، غالب، انیسی شاملو، ملا عرشی، رضی دانش، فرح اللہ شوشتری، ملک قمی، عمادی اور نسبتی تھانیسری کے شعر اور مصرعے، اقبال کے کلام میں پیوند ہو کر عمدہ معنی پیدا کرتے ہیں۔

اُردو کلام میں ان کی توجہ زیادہ تر ملکی وقومی مسائل کی طرف تھی، چنانچہ تضمین کا انداز توضیحی وتشریحی ہے۔ خاص طور پر **بانگ درا** میں مختلف فکری مسائل کو اس فن شعری کی وساطت سے بھرپور طور پر موضوع بنایا گیا ہے۔ **بال جبریل** کی مختلف اصناف شعر میں تضمین وسعت معنوی کے ساتھ ساتھ واردات قلبی کے اظہار کا موثر وسیلہ بن گئی ہے۔ **ضرب کلیم** کے دوٹوک انداز کو اس شعری حربے نے دلکشی عطا کی ہے اور **ارمغان حجاز** (اردو) میں اپنے انداز نظر کو مدلل بناتے ہوئے تضمین کی کرشمہ کاریاں دکھائی گئی ہیں۔ گویا پورے کلام میں جس فنی پختگی کے ساتھ تضمین کا استعمال کیا گیا ہے، اُس سے اقبال کی اس فن پر مہارت کا اندازہ ہوتا ہے، اس کے علاوہ ان تضمینوں سے ان کے محبوب فارسی شعرا کا سراغ بھی ملتا ہے۔ اسی طرح بعض معروف شعرا کے غیر معروف اور غیر معروف شعرا کے معروف اشعار اور مصرعوں تک رسائی ہو پاتی ہے اور مختلف سبکوں سے تعلق رکھنے والے شعرا سے کلام اقبال کے مقائسے اور موازنے کی راہ بھی ہموار ہوتی ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ تضمین کے حربے سے اقبال نے دو زمانوں اور دو کیفیات کا اتصال ایسے موثر طور پر کیا ہے کہ دو مختلف ذہنی دنیاؤں میں سفر کرنے والے شعرا کی فکر ایک نئے شعری منظرنامے میں کمال رعنائی کے ساتھ ظہور کر پاتی ہے، بلاشبہ یہ فیضانِ اقبال ہے۔

فصلِ سوم:

دیگر صنایع بدایع لفظی و معنوی

(ا) صنایع بدایع لفظی:

صنایع بدایع لفظی یا تحسین لفظی سے مراد یہ ہے کہ شاعر اپنے کلام میں لفظوں سے متعلق خوبیوں کو مجتمع کر کے شعر پارے کی زینت و زیبائی میں اضافہ کرے۔ چونکہ اس صنعت گری سے شاعر کا مقصود معنی آفرینی کے بجائے شعر کی خارجی خوبصورتی دوچند کرنا ہوتا ہے لہٰذا وہ محسنات لفظیہ کو ایسی سلیقہ مندی اور موزونیت سے لاتا ہے کہ کلام میں شعریت، موسیقیت اور تاثیر پیدا ہو جاتی ہے۔ شعرِ مصنوع سے کسی شاعر کی مشاقی و مہارت کا اندازہ بھی ہوتا ہے اس لیے کہ بعض اوقات وہ ایک ہی شعر میں ایک سے زاید صنعتوں کو سمو کر قاری کو متحیر کر دیتا ہے۔ یوں بھی ہوتا ہے کہ شاعر ایسی صناعات لفظی کو پیوند شعر کرتا ہے جن کی وساطت سے تکرار حرفی و لفظی کے نتیجے میں کلام میں ترنم و نغمگی کا وصف اُبھرتا ہے اور شعر پارہ سر تا سر جمالیاتی حُسن کا حامل ہو جاتا ہے۔ معروف محققین فن میمنت میر صادقی اور میر جلال الدین کزازی کے ذیل کے اقتباسات علم بدیع کی اس پہلی صورت کے دایرۂ کار کا بخوبی احاطہ کرتے ہیں:

صنایع لفظی بدیع: آن دستہ از صنایع است کہ بہ زیبایی و آرائشِ کلام از نظرِ کلمات می پردازد یا بہ عبارت دیگر هماهنگی و تناسب صداهای موجود در کلمات، نوعی موسیقی در کلام بہ وجود می آورد کہ باعث زیبایی و قوت تاثیر آن می شود۔ در این دستہ از صنایع، کار شاعر انتخابِ کلمات معین است، از این رو هر نوع تغییری در کلمات (حتیٰ با حفظِ معنی) باعث از بین رفتن آرایش کلام می شود...... (۲۶۲)

آرایۂ برونی، آن است کہ از پیکرہ و ریخت واژہ برآید؛ بہ گونہ ای کہ اگر معنا برجای ماند و ریخت و پیکرۂ واژہ دیگر گون شد، آرایہ از میان برود...... آرایہ ھای برونی بیشتر پیکرۂ سخن را زیبا و بزیور می گردانند؛ وخنیای درونی و بافتِ آوایی آھنگین را در آن می پرورند و می گسترند......(۲۶۳)

اقبال نے صنایع بدایع لفظی کو محض اظہارِ مشاقی یا مہارت فنی کے لیے استعمال نہیں کیا اور نہ ہی اس سلسلے میں ان کے ہاں لفظی شعبدہ بازی کا رجحان ملتا ہے۔ اس کے برعکس انھوں نے ان محسنات لفظی سے آہنگ و نغمگی اور روانی و موزونیت کا حصول ممکن بنایا ہے۔ وہ صناعات لفظی کو ایسی بے تکلفی و بے ساختگی سے اپنی شاعری میں سموتے ہیں کہ پڑھنے والے کی توجہ آرایش و زیبایش شعر کے بجائے معنی پر

مرکوز رہتی ہے اور غور کرنے ہی پر معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے کمال مہارت سے اصوات والفاظ کا جادو جگایا ہے۔ اقبال، عام شعرا کی طرح قاری کو لفظوں کے گورکھ دھندے میں نہیں الجھاتے بلکہ صنایع لفظی کے استمداد سے کلام کے صوتی آہنگ کو اُبھارتے اور شعر کی رونق و عذوبت بڑھاتے نظر آتے ہیں۔ اُن کے ہاں بعض اوقات یہ صنعتیں رمزیت اور خیال افروزی کا سبب بھی بنی ہیں اور وہ محسناتِ لفظی سے ایسے تلازمات و مناسبات بھی تشکیل دیتے ہیں جن سے شعر میں ایجاز و بلاغت کے عناصر کا پیدا ہونا یقینی ہے۔ علامہ کے کلام میں صنایع بدایع لفظی کے استعمال کی بالعموم چار صورتیں واضح طور پر ملتی ہیں۔ پہلی صورت فنی ریاضت اور اظہارِ مشاقی سے عبارت ہے، دوسری شعر پارے میں ترنم و نغمگی کا موجب بنی ہے، تیسری تاثیر شعری کی صورت میں نمود کرتی ہے جبکہ چوتھی صورت شاعری میں بلاغت و ایجاز کے اوصاف اُبھارتی ہے۔ اقبال کے صنایع لفظی کے سلسلے میں ان چاروں صورتوں کا فرداً فرداً جائزہ لیا جاتا ہے:۔

(ا) فنی ریاضت اور اظہارِ مشاقی:

یہ درست ہے کہ اقبال معنی آفرینی کو مقدم رکھتے ہیں تاہم بعض لفظی صنعتوں سے اُن کی فنی ریاضت اور اظہارِ مشاقی کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ ایسے مقامات پر شعوری کاوشیں کرنے کے باوصف علامہ اپنے بنیادی تصورات و نظریات کا ابلاغ موثر طور پر کرتے ہیں۔ دراصل وہ اس امر سے بخوبی آگاہ معلوم ہوتے ہیں کہ الفاظ و کلمات اور صنایع لفظی کے متناسب استعمال سے شعر پارے کی معنویت دوچند ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ان کے ہاں صنعتِ قلب، صنعتِ لزوم مالایلزم، صنعت فوقانیہ یا فوق النقاط، صنعتِ تحتانیہ یا تحت النقاط، اور صنعتِ عاطلہ جیسی محنت و ریاضت پر مبنی لفظی صنعتوں سے اس قبیل کی کدوکاوش کا بھرپور سراغ ملتا ہے۔ اقبال کی فنی پختگی اس اعتبار سے بھی لائق تحسین ہے کہ اُن کے صنایع سے محظوظ ہوتے ہوئے بھی توجہ اُن مفید مطلب نکات کی جانب مبذول رہتی ہے، جو شاعر کی غایتِ اولیٰ ہیں۔ یہی ایک اعلیٰ پائے کے شاعر کا وصفِ خاص ہے کہ قدرے تفحص ہی سے اُس کی ماہرانہ استعداد اور فنی کرشمہ کاری کا احساس ہو پاتا ہے۔

صنعتِ قلب یا مقلوب جسے ''باشگونگی'' (۲۶۴) اور ''تجنیسِ قلب'' (۲۶۵) بھی کہتے ہیں، وہ صنعت ہے جس کے تحت شاعر اپنے کلام میں اس قبیل کے دو لفظ لاتا ہے کہ ایک لفظ کے حروف کی ترتیب اُلٹنے سے دوسرے لفظ کا حصول ہو جاتا ہے۔ مقلوبِ کل، مقلوبِ بعض، مقلوبِ مستوی، مقلوبِ مجنح، مقلوبِ مکرّر، مقلوب مزدوج اور مقلوب مردّد (۲۶۶) اس کی متنوع صورتیں ہیں۔ شعر اقبال میں مقلوبِ کل اور مقلوبِ بعض کی جھلکیاں نمایاں طور پر ملتی ہیں۔ وہ مقلوبِ کل کے تحت شعر میں ایسے دو الفاظ لانے کا اہتمام کرتے ہیں جن میں سے ایک لفظ کے تمام حروف کی ترتیب بالکل اُلٹ جانے سے دوسرا لفظ بن جاتا ہے، جیسے:

تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو ہی فاش کر دیا ۔۔۔۔ میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

(ب ج، ۵)

جبکہ مقلوبِ بعض کے تحت وہ ایک لفظ کی ترتیب بالکل بدلنے کے بجائے اس کے بعض حروف کی تبدیلی سے دوسرا لفظ بنا ڈالتے ہیں:

عشق کے دام میں پھنس کر یہ رہا ہوتا ہے ۔۔۔۔ برق گرتی ہے تو یہ نخل ہرا ہوتا ہے

(ب د، ۶۲)

صنعتِ لزوم مالا یلزم جسے صنعتِ "التزام"، "تصمین"، "تشدید" یا "اعنات" (۲۶۷) اور "تضییق" (۲۶۸) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے، وہ محسنۂ شعری ہے جس کی وساطت سے شاعر اپنے شعر میں کسی ایسے امر کو لازم کر لیتا ہے جس کی پابندی ضروری نہ ہو۔ اقبال اس صنعت کو اپنے کلام میں توضیحی رنگ پیدا کرنے کے لیے مستعار لیتے ہیں اور اس کے استعمال سے شعر کے ایک مصرعے میں کسی امر کی جانب اشارہ کر کے بعد کے مصرعوں میں اُس کے لیے تین تین چار چار مثالیں لے آتے ہیں۔ وہ اس صنعت سے دوگنا فایدہ اٹھاتے ہیں یعنی اس شعری ریاضت کے نتیجے میں اُن کا کلام حُسن و زیبائی کا حامل بھی ہو جاتا ہے اور اس میں وضاحتی رنگ بھی در آتا ہے جو یقینی طور پر اُن کی پیغامبری کے لیے ضروری تھا، مثلاً "شمع اور شاعر" کا یہ ٹکڑا اس صنعت کے استعمال کی عمدہ مثال ہے:

آشنا اپنی حقیقت سے ہو اے دہقاں! ذرا — دانہ تو، کھیتی بھی تو، باراں بھی تو، حاصل بھی تو
آہ! کس کی جستجو آوارہ رکھتی ہے تجھے — راہ تو، رہرو بھی تو، رہبر بھی تو، منزل بھی تو
کانپتا ہے دل ترا اندیشۂ طوفاں سے کیا — ناخدا تو، بحر تو، کشتی بھی تو، ساحل بھی تو
دیکھ آ کر کوچۂ چاکِ گریباں میں کبھی! — قیس تو، لیلا بھی تو، صحرا بھی تو، محمل بھی تو
وائے نادانی! کہ تو محتاجِ ساقی ہو گیا — مے بھی تو، مینا بھی تو، ساقی بھی تو، محفل بھی تو

(ب د، ۱۹۲)

صنعتِ فوقانیہ یا فوق النقاط جو التزام کے اعتبار سے صنعتِ لزوم مالا یلزم ہی کی ایک صورت ہے، اس کے تحت شاعر شعوری طور پر مصرعے یا شعر میں ایسے الفاظ لے کر آتا ہے، جن کے تمام نقاط حروف کے اوپر آئیں۔ اقبال اس حسن افروز صنعت کو بھی بڑی مشاقی سے حصۂ مصرع بناتے ہیں بلکہ بعض اوقات تو مکمل شعروں میں بھی اس صنعت کا اہتمام ملتا ہے، جیسے:

ڈرتے ڈرتے دمِ سحر سے — تارے کہنے لگے قمر سے

(ب د، ۱۱۹)

خدائی اہتمامِ خشک و تر ہے — خداوندا خدائی دردِ سر ہے

(ب ج، ۸۸)

عشق کی گرمی سے ہے معرکۂ کائنات — علم مقامِ صفات عشق تماشاے ذات

(ض ک، ۲۱)

آزاد کی رگ سخت ہے مانندِ رگِ سنگ — محکوم کی رگ نرم ہے مانندِ رگِ تاک

(ا ح، ۴۰)

جبکہ فوق النقاط الفاظ پر مبنی مصرعوں کی تعداد تو اچھی خاصی ہے، مثلاً:

ع آتی ہے ندّی فرازِ کوہ سے گاتی ہوئی (ب د،۲۳)

ع وائے وہ رہرو کہ ہے منتظرِ راحلہ! (ب ج،۷۲)

ع اگر ہو صلح تو رعنا غزالِ تاتاری! (ض ک،۱۷۱)

ع اے ترے سوزِ نفس سے کارِ عالم اُستوار (ا ح،۹)

صنعت تحتانیہ یا تحت النقاط کے ذریعے شاعر اپنے کلام میں ایسے لفظ لے کر آتا ہے، جن کے تمام نقاط حروف کے نیچے آتے ہیں۔ اقبال اس صنعت کا التزام بھی کمال بے ساختگی سے کرتے ہیں۔ ان کے مکمل شعر میں صنعت تحتانیہ کا انداز ملاحظہ ہو:

یہی آدم ہے سلطاں بحر و بر کا کہوں کیا ماجرا اس بے بصر کا

(ب ج،۸۸)

تاہم متفرق مصرعوں میں اس صنعت کی نمود کثرت سے ہوتی ہے، مثلاً:

ع جس کے دم سے دلّی و لاہور ہم پہلو ہوئے (ب د،۲۷۸)

ع اُسی کے بیاباں اُسی کے ببول (ب ج،۱۳۶)

ع محمدؐ عربی سے ہے عالمِ عربی (ض ک،۶۴)

ع ہے جہاد اس دور میں مردِ مسلماں پر حرام! (ا ح،۷)

صنعتِ عاطلہ یا صنعتِ مہملہ وغیر منقوط (۲۶۹) میں بھی التزامی صورت پائی جاتی ہے۔ اس کے تحت شاعر کلام میں ایسے الفاظ موزوں کرتا ہے جن کے تمام حروف غیر منقوط ہوتے ہیں۔ علاّمہ کے کلام میں ایسے مصرعے بھی موجود ہیں، مثلاً:

ع اُٹھی اوّل اوّل گھٹا کالی کالی (ب د،۵۷)

ع کہاں سے آئے صدا لا الٰہ الاّ اللہ (ب ج،۴۶)

ع الحکمہ للہ! الملک للہ! (ض ک،۱۶۶)

شعرِ اقبال میں متذکرہ صنعتوں کا ایک دلکش پہلو وہ ہے جس کے ذریعے وہ دو مختلف صنعتوں کی آمیزش سے شعر کا صوری حسن دوبالا کر دیتے ہیں یعنی کہیں صنعتِ فوقانیہ اور تحتانیہ کو ملا دیتے ہیں تو کہیں صنعتِ فوقانیہ اور صنعتِ عاطلہ کے امتزاج سے لفظی حُسن کو بڑھاتے ہیں۔ دونو حوالوں سے شعر بالترتیب ملاحظہ ہوں:

جو عالمِ ایجاد میں ہے صاحبِ ایجاد ہر دور میں کرتا ہے طواف اُس کا زمانہ!

(ض ک،۱۶۸)

کہن ہنگامہ ہائے آرزو سرد کہ ہے مردِ مسلماں کا لہو سرد

(ا ح،۳۱)

(ب) ترنم و نغمگی:

اقبال نے محسنات لفظی کو برتتے ہوئے ترنم اور نغمگی بھی پیدا کی ہے۔ وہ موسیقیِ شعر کے لیے الفاظ و اصوات کی فن کارانہ نمود کے قائل ہیں اور اس مقصد کے لیے صنایعِ لفظی میں شامل صنعتوں، صنعتِ ترافق، صنعتِ مسمّط یا صنعتِ سجع، صنعتِ ترصیع، صنعتِ ذوقافیتین اور صنعتِ تکرار سے استفادہ کر کے انھوں نے اپنی شاعری میں برجستگی و بے ساختگی اور شعریت و روانی کے عناصر بخوبی ابھارے ہیں۔ یہ صنعتیں اُن کے کلام میں اس قدر جاذبیت پیدا کر دیتی ہیں کہ پڑھنے والے پر علاّمہ کی گراں قدر فکریات روشن تر ہوتی چلی جاتی ہیں۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو شعرِ اقبال کا دلپذیر آہنگ ان صنعتوں کا رہینِ منت بھی محسوس ہوتا ہے۔ یہ محسنات جہاں کہیں بھی ان کی شاعری میں اپنی جھلک دکھاتی ہیں، وہاں موسیقیت کی لے بڑھ جاتی ہے اور شعر دل میں اُترتے چلے جاتے ہیں۔ اس پر طرّہ یہ کہ ان صنعتوں کو اشعار میں برتتے ہوئے کسی موقعے پر بھی شعوری کاوش کا احساس تک نہیں ہوتا بلکہ بادی النظر میں تو ان کی شناخت بھی نہیں ہو پاتی۔

صنعتِ ترافق، وہ صنعتِ شعری ہے جس کے تحت شاعر اپنے شعر کے دونوں مصرعوں کو یا مسلسل اشعار کے چار مصرعوں کو یوں موزوں کرتا ہے کہ کسی بھی مصرعے کو اول، دوم، سوم یا چہارم کرنے سے معنی میں فرق نہیں آتا۔ اقبال کمال درجے کی مہارتِ فنی سے اس صنعت کو ترسیلِ معنی کے لیے مستعار لیتے ہیں اور اس کی وساطت سے فطری سادگی اور بھرپور موسیقیت کے ساتھ اپنے موقف کو قاری کے قلب و ذہن پر طاری کر دیتے ہیں۔ انھوں نے ایک شعر میں بھی یہ خوبی پیدا کی ہے اور مسلسل اشعار میں بھی اس کی نادرہ کاری بخوبی دکھائی ہے، مثلاً چند شعر دیکھیے:

ندرتِ فکر و عمل کیا شے ہے ذوقِ انقلاب — ندرتِ فکر و عمل کیا شے ہے ملّت کا شباب
(ب ج، ۱۵۰)

آدم کو ثبات کی طلب ہے — دستورِ حیات کی طلب ہے
(ض ک، ۱۸)

کیا چرخِ کج رو، کیا مہر، کیا ماہ — سب راہرو ہیں واماندۂ راہ
(ا ح، ۱۶۶)

کلامِ اقبال میں صنعتِ مسمط یا صنعتِ سجع بھی موسیقی و نغمگی کے حصول میں معاون ٹھہری ہے۔ ''سجع''، جس کی جمع ''اسجاع'' (۲۷۰) ہے اور جسے انگریزی میں "Leonine Rhyme" کے مترادف بھی خیال کیا جاتا ہے (۲۷۱)، کا لفظی مطلب خوش آہنگ طیور کی آواز ہے۔ یہ وہ صنعتِ لفظی ہے جس کے ذریعے شاعر اپنے شعر میں ترنم اور نغمے کے عناصر پیدا کرنے کے لیے سوائے قافیے کے تین تین بار یا اس سے زیادہ سجع یعنی ہم وزن فقرے لے کر آتا ہے۔ جس شعر میں یہ خوبی پائی جائے اسے ''شعرِ مسجع'' (۲۷۲) کہتے ہیں اور گاہے گاہے سجع سے کلام کو مزّین کرنا ''تسجیع'' بھی کہلاتا ہے (۲۷۳)، محققینِ فن اس کی تین قسمیں، سجع متوازی یا سجع همسان (۲۷۴)، سجع مطرّف

یا سجع ھمسوی (۲۷۵) اور سجع متوازن یا سجع ھمسنگ (۲۷۶) بتاتے ہیں۔ سجع متوازی یا ھمسان کے تحت شاعر ایک ہی وزن کے دو ٹکڑے لاتا ہے، سجع مطرف یا ھمسوی کے تحت دو مختلف وزن کے اور سجع متوازی یا ھمسان کے تحت ایسے فقرے لاتا ہے جو وزن میں تو مختلف ہوں مگر شکلاً مختلف نہ ہوں۔ اس تمام کاریگری سے شاعر کا مقصود قادر الکلامی کا اظہار کرنا اور شعر پارے کو ترنم و نغمگی سے ہمکنار کرنا ہوتا ہے۔ اقبال بھی مترنم لے کے حصول کے لیے اس لفظی خوبی کو بڑی مشاقی سے برتتے ہیں اور اپنے شیرین و مترنم حروف و الفاظ سے مزید دلکشی و رعنائی پیدا کر دیتے ہیں مثلاً بانگ درا سے ایک بے مثل شعر پارہ ملاحظہ ہو:

نہ سلیقہ مجھ میں کلیم کا نہ قرینہ تجھ میں خلیل کا
میں ہلاکِ جادوے سامری، تو قتیلِ شیوۂ آزری

میں نوائے سوختہ در گلو، تو پریدہ رنگ، رمیدہ بُو
میں حکایتِ غمِ آرزو، تو حدیثِ ماتمِ دلبری

مرا عیش غم، مرا شہد سم، مری بو ہم نفسِ عدم
ترا دل حرم، گروِ عجم، ترا دیں خریدۂ کافری

دمِ زندگی رمِ زندگی، غمِ زندگی سمِ زندگی
غمِ رم نہ کر، سمِ غم نہ کھا کہ یہی ہے شانِ قلندری

تری خاک میں ہے اگر شرر تو خیالِ فقر و غنا نہ کر
کہ جہاں میں نانِ شعیر پر ہے مدارِ قوتِ حیدریؓ

" " " " " " " " " " " "

کرم اے شہِ عرب و عجم کہ کھڑے ہیں منتظرِ کرم
وہ گدا کہ تو نے عطا کیا ہے جنھیں دماغِ سکندری

(ب د، ۲۵۲۔۲۵۳)

صنعتِ ترصیع جسے انگریزی میں "Homeoptoton" کے متوازی سمجھا جاتا ہے (۲۷۷)، وہ لفظی خوبی ہے جس کے تحت شاعر ایک مصرع موزوں کر کے اس کے مقابل دوسرا مصرع اس طرح لاتا ہے کہ پہلے مصرعے کا پہلا لفظ دوسرے مصرعے کے پہلے لفظ کا اور پہلے مصرعے کا دوسرا لفظ، دوسرے مصرعے کے دوسرے لفظ کا ہم قافیہ ہو۔ اسی طرز پر پہلے مصرعے کے اور الفاظ بھی ترتیب وار دوسرے مصرعے کے ہم قافیہ ہو سکتے ہیں۔ لغوی اعتبار سے ''ترصیع'' چونکہ جواہر کے جڑنے سے عبارت ہے لہٰذا اسی مناسبت سے جس کلام میں یہ خصوصیت پائی جائے اسے ''مرصّع'' بھی کہتے ہیں۔ (۲۷۸) مرصع کاری ہی کے پیش نظر اس صنعت کو ''گوہر نشانی'' سے بھی موسوم کیا گیا ہے (۲۷۹) صنعتِ ترصیع، اس قدر مترنم صنعتِ شعری ہے کہ بعض دفعہ یہ نامکمل ہونے کے باوصف ترنم پیدا کرنے پر قدرت رکھتی ہے اور شاعر محض ایک ہی مصرعے میں ہم قافیہ الفاظ لا کر موسیقیت اور نغمگی (Melody) پیدا کر دیتا ہے۔ صنعتِ ترصیع کی پر تکلف شکل صنعتِ تجنیس کی آمیزش سے تخلیق پاتی ہے جسے ''ترصیع مع التجنیس'' (۲۸۰) یا ''ہمسانی'' اور ''ہمگونی'' (۲۸۱) کا نام دیا جاتا ہے اور اس میں شاعر ہر شعر میں لفظوں کو تواماں آراستہ کرتا ہے۔ علامہ نے صنعتِ ترصیع جیسی عمدہ اور موسیقیت سے بھرپور صنعتِ شعری سے ارزشِ کلام کو اکثر و بیشتر فزوں تر کیا ہے جبھی تو اقبال کے ہاں شعر پارے میں بندشِ الفاظ نگوں کے جڑنے سے کم نہیں اور زیادہ تر مقامات پر انھوں نے ایک مرصع ساز کی طرح کمال درجے کی روانی دکھائی ہے، جیسے:

گفتارِ سیاست میں وطن اور ہی کچھ ہے — ارشادِ نبوّت میں وطن اور ہی کچھ ہے
(ب د، ۱۶۰)

گرمیِ آرزو فراق، شورشِ ہاے و ہو فراق — موج کی جستجو فراق، قطرے کی آبرو فراق
(ب ج، ۱۱۴)

صوفی کی طریقت میں فقط مستیِ احوال — مُلّا کی شریعت میں فقط مستیِ گفتار
(ض ک، ۳۹)

خبر، عقل و خرد کی ناتوانی — نظر دل کی حیاتِ جاودانی
(ا ح، ۱۸)

صنعتِ ذوقافیتین یا ذوالقوافی (۲۸۲) وذوالقافیتین (۲۸۳) جسے ''قافیۂ دوگانہ'' (۲۸۴) بھی کہتے ہیں، ایسی صنعتِ لفظی ہے جس کے تحت شاعر ایک شعر میں دو یا دو سے زاید قوافی کا اہتمام کرتا ہے اور کوشش یہی ہوتی ہے کہ دونوں قافیوں کے درمیان فاصلہ بہت کم ہو تا کہ خاطر خواہ غنائیت پیدا ہو سکے۔ اپنی التزامی نوعیت کے باعث کبھی کبھار یہ صنعتِ لزوم مالایلزم ہی کی فرع معلوم ہوتی ہے۔ ذوقافیتین کی وہ صورت جس میں شاعر ہر شعر میں دو قافیے اس طرح لائے کہ ان میں سے کسی ایک پر بھی شعر ختم کرنے سے شعر کا وزن اور قافیہ صحیح رہتا ہے، ''تشریع'' یا ''توشیح وتوام'' (۲۸۵) کہلاتی ہے۔ اسی کی ایک شکل ''ذوقافیتین مع الحاجب'' بھی ہے جس کے تحت شاعر دو قافیوں کے مابین ردیف کا التزام کر کے موسیقیت وروانی کو دوچند کر دیتا ہے۔ اقبال اس بے مثل صنعت کی وساطت سے دو یا زاید قوافی کو لا کر اپنے کلام کی آرایش ظاہری اور معنویتِ داخلی میں بھرپور اضافہ کرتے ہیں اور جہاں کہیں انھیں صنعتِ ذوقافیتین کو برتنے کا موقع ملا ہے، وہاں روانی و بے ساختگی اُن کے پیشِ نظر رہی ہے، جیسے:

سونے والوں کو جگا دے شعر کے اعجاز سے — خرمنِ باطل جلا دے شعلۂ آواز سے
(ب د، ۵۳)

تری نظر کو رہی دید میں بھی حسرتِ دید — خنک دلے کہ تپید و دمے نیاسائید
(" ،۸۱)

اک دانشِ نورانی، اک دانشِ برہانی — ہے دانشِ برہانی، حیرت کی فراوانی
(ب ج، ۱۹)

خودی کی جلوتوں میں مصطفائی — خودی کی خلوتوں میں کبریائی
(" ،۸۳)

موسیقیِ شعر میں صنعتِ تکرار بھی خصوصی اہمیت کی حامل ہے۔ اسے ''صنعتِ تکریر'' بھی کہا جاتا ہے (۲۸۶) تکرار یا تکریر یہ ہے کہ شعر میں کسی ایک لفظ یا دو لفظوں یا چند الفاظ کو اپنے کلام میں تاکید یا مدح کے لیے بار بار موزوں کیا جائے۔ انگریزی میں اسے

"Discope" کہا گیا ہے(۲۸۷) بعض اوقات شاعر محض ایک ہی حرف کی تکرار سے بھی نغمگی کا عنصر پیدا کر لیتا ہے۔ اس وصف کو میر جلال الدین کزازی نے اپنی کتاب بدیع میں ''صفت ہماوائی'' (۲۸۸) اور لطف اللہ کریمی نے ادبی اصطلاحات میں ''صفتِ معنٰی'' (۲۸۹) سے موسوم کرتے ہوئے اسے انگریزی میں "Alliteration" کے مترادف قرار دیا ہے۔ صاحبِ بحر الفصاحت نے صنعتِ تکرار کی سات اقسام تکریرِ مطلق (شعر یا مصرعے کے اول، آخر یا حشو میں لفظ کا مکرر لانا)، تکریرِ مثنّٰی (شعر کے ہر مصرعے میں علیحدہ علیحدہ دو الفاظ کا مکرر لانا)، تکریرِ مشبّہ (شعر کے پہلے مصرعے میں دو لفظ لا کر اُن کی مناسبت ہی سے مصرعِ ثانی میں دوسرے دو متعلقہ الفاظ لانا)، تکریرِ مستانف یا مجدد (شعر میں دو لفظ اس طرح مکرر آئیں کہ پہلے لفظ کے بعد دوسرا وہی لفظ لانے سے معنی کی تجدید ہو جائے اور معنی میں نئی کیفیت پیدا ہو سکے)، تکریرِ مع الوسائط (دو مکرّر لفظوں کے مابین کوئی اور لفظ بطور واسطہ واقع ہونا)، تکریرِ موکد (شعر میں دوسرا مکرر لفظ پہلے لفظ کے معنی کی تاکید کرے) اور تکریرِ حشو (شعر میں ظرافت و دل لگی کے لیے بعض الفاظ کی تکرار بہ اعتبار معنی کے کرنا) کے ذریعے اس محسنۂ شعری کے گوناگوں ابعاد دکھائے ہیں (۲۹۰) شعرِ اقبال میں بھی اس شیریں و عذب صنعت سے استفادے کا رجحان ملتا ہے۔ انھوں نے اپنے منفرد آہنگ کی بنت و تعمیر میں اس خوبی کو کلیدی اہمیت دے کر اپنے کلام کی زیبائی و نگارینی میں اضافہ کیا ہے۔ یہ اقبال کے کمالِ شعری کی دلیل بھی ہے کہ متذکرہ ساتوں صورتیں ان کے کلام میں نہایت بے ساختگی کے ساتھ موسیقیِ شعر کا موجب بن گئی ہیں، جیسے:

۱۔ تکریرِ مطلق:

ڈرتے ڈرتے دمِ سحر سے — تارے کہنے لگے قمر سے
(ب د،۱۱۹)

۲۔ تکریرِ مثنّٰی:

اٹھی اوّل اوّل گھٹا کالی کالی — کوئی حُور چوٹی کو کھولے کھڑی تھی
(ب د،۵۷)

۳۔ تکریرِ مشبّہ:

پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار — اُودے اُودے، نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن
(ب ج،۳۰)

۴۔ تکریرِ مستانف یا مجدّد:

یہ راز ہم سے چھپایا ہے میرِ واعظ نے — کہ خود حرم ہے چراغِ حرم کا پروانہ
(ا ح،۴۱)

۵۔ تکریرِ مع الوسائط:

خضر بھی بے دست و پا الیاس بھی بے دست و پا میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جُو بہ جُو
(ب ج،۱۴۴)

۶۔ تکریرِ مؤکد:

ڈھونڈ رہا ہے فرنگ عیشِ جہاں کا دوام وائے تمنائے خام، وائے تمنائے خام
(۹۰،")

۷۔ تکریرِ حشو:

میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح تو فقط اللہ ھُو، اللہ ھُو، اللہ ھُو
(۱۴۴،")

(ج) تاثیرِ شعری:

اقبال نے صنایعِ لفظی کے استعمال میں کدوکاوش کا اظہار کرنے کے ساتھ ساتھ کلام میں تاثیرِ شعری کو بحال رکھا ہے بلکہ ان کے ہاں بعض لفظی صنعتیں تو ایسی ہیں جن سے اُن کے شعر پاروں میں کمال درجے کی اثر انگیزی پیدا ہوئی ہے۔ ایسے اشعار میں کہیں بھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ اس نادرِ روزگار شاعر نے شعوری طور پر دل میں اترنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے برعکس قاری کو ہر لحظہ یہی گمان گزرتا ہے کہ انھوں نے اپنے منفرد پیغام کی ترسیل و تفہیم کے لیے محسناتِ شعر کو بطور وسیلہ استعمال کیا ہے۔ اسی لیے شعرِ اقبال میں یہ تاثیری قوت بھرپور طور پر موجود ہے کہ وہ قلوب و اذہان پر فوری اور پایندہ نقوش ثبت کرنے پر قادر ہیں۔ علاّمہ نے تاثیرِ شعری کے حصول کی خاطر جن صناعانہ خوبیوں سے استفادہ کیا ہے، اُن میں صنعتِ تجنیس، صنعتِ اشتقاق، صنعتِ شبہ اشتقاق، صنعتِ ردالعجز علی الصدر، صنعتِ مجاذ، صنعتِ قطار البعیر اور صنعتِ تنسیق الصفات شامل ہیں۔

صنعتِ تجنیس کو ''ھمگونی'' (۲۹۱) یا ''جناس'' (۲۹۲) بھی کہتے ہیں۔ اس سے مراد یہ ہے کہ کلام میں دو لفظ تلفظ میں مشابہ ہوں مگر معانی میں مغایرت رکھتے ہوں۔ اسے انگریزی میں "pun" کے مترادف خیال کیا جاتا ہے، اس لیے کہ جناس اور pun دونوں میں لفظ کلیدی کردار ادا کرتا ہے، دونوں کی تعاریف یکساں ہیں اور سنجیدہ و مزاحیہ ادب میں ایک ہی انداز میں مستعمل ہیں اور دونوں ہی کو مختلف انواع میں تقسیم کیا جا سکتا ہے (۲۹۳) ایسے کلمات جو شعر میں بطورِ تجنیس لائے جائیں، انھیں ''ارکانِ تجنیس'' یا ''ارکانِ جناس'' کہتے ہیں (۲۹۴) یہ درست ہے کہ تجنیس ایک درجے پر کلام میں تکلف و تصنع پیدا کرتی ہے مگر اس کے استمداد سے تاثیرِ شعری میں اضافہ بھی ہو سکتا ہے۔ بعض اوقات اس سے آہنگِ شعر کو بھی بڑھایا جاتا ہے اور اپنی اصوات و نغمگی کے اعتبار سے اس صنعت کے حامل اشعار ضرب الامثال

کی حیثیت اختیار کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ اقبال نے تجنیسات کے ذریعے اپنے کلام میں جدت وتاثیر کے عناصر ابھارے ہیں۔ یہ صنعت چونکہ ایک نوع کا ایہام رکھتی ہے لہٰذا کلامِ اقبال میں اس کی وساطت سے پیغامبری کا فریضہ احسن طور پر انجام پایا ہے۔ اس صنعتِ شعری سے اقبال کی دلچسپی اس قدر ہے کہ اس کی بیشتر اقسام اُن کے ہاں بڑی روانی اور بے ساختگی سے برتی گئی ہیں اور کسی موقعے پر بھی صنعت گری کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔

صنعتِ تجنیسِ تام، تجنیس کی وہ صورت ہے جس کے تحت شاعر اپنے کلام میں دو ایسے الفاظ لاتا ہے جو انواعِ حروف، تعدادِ حروف، ترتیبِ حروف یا حرکات وسکنات میں ایک دوسرے سے متفق ہوں مگر بہ اعتبارِ معنی مختلف ہوں۔ اس کی مزید دو شکلیں تجنیسِ تام مماثل اور تجنیسِ تام مستوفی ہیں۔ اوّل الذکر میں دونو لفظ ایک ہی نوع سے ہوتے ہیں جبکہ ثانی الذکر میں اشعار میں موزوں کیے گئے دونو لفظ نوع کے اعتبار سے مختلف ہوتے ہیں یعنی ایک لفظ اسم ہو تو دوسرا فعل، ایک اسم ہو تو دوسرا حرف، ایک فعل ہو تو دوسرا لفظ حرف ہو۔ اقبال کے ہاں دونوں صورتوں کی روانی ملاحظہ ہو:

تجنیسِ تام مماثل:

زندگی انساں کی اک دم کے سوا کچھ بھی نہیں　　　دم ہوا کی موج ہے، دم کے سوا کچھ بھی نہیں

(ب د، ۱۳۵)

تجنیسِ تام مستوفی:

حسنِ بے پروا کو اپنی بے نقابی کے لیے　　　ہوں اگر شہروں سے بن پیارے تو شہر اچھے کہ بن

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی　　　تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

(ب ج، ۳۱)

تجنیسِ مرکب، کو ''جناسِ آمیغی'' (۲۹۵) بھی کہتے ہیں، یہ وہ قسم ہے جس میں دو متجانس الفاظ میں سے ایک لفظ مفرد اور دوسرا مرکب ہو یعنی وہ دو کلموں کی ترکیب سے تشکیل پائے۔ اس کی دو مزید اشکال ''جناسِ مقرون'' (لکھنے اور بولنے میں دو ایک جیسے لفظ لانا) اور ''جناسِ مفروق'' (دو ایسے لفظ لانا جو بولنے میں ایک اور لکھنے میں مختلف ہوں) ہیں۔ اقبال، ایک ہی شعر میں ایک لفظ کو بطور مفرد اور مرکب لاتے ہوئے لکھتے ہیں:

خدا کے عاشق تو ہیں ہزاروں بنوں میں پھرتے ہیں مارے مارے

میں اس کا بندہ بنوں گا جس کو خدا کے بندوں سے پیار ہوگا

(ب د، ۱۴۱)

تجنیسِ مرفوء یا جناسِ مرفوء میں تجنیسِ مرکب کے برعکس تجنیس کا ایک لفظ مفرد اور دوسرا لفظ کسی دوسرے کلمے کے ایک جُز سے مرکب ہوتا ہے۔ مثلاً اقبال لکھتے ہیں:

ہم بندِ شب و روز میں جکڑے ہوئے بندے ‏ ‏ ‏ تُو خالقِ اعصار و نگارندۂ آنات!
(ب ج، ۱۰۶)

تجنیسِ محرف جسے ''تجنیسِ ناقص'' بھی کہہ لیا جاتا ہے (۲۹۶) کے تحت شاعر دو ایسے لفظ لاتا ہے جو کلّی طور پر تو مشابہ ہوتے ہیں مگر حرکات و سکنات یا اعراب کے اعتبار سے مختلف ہوتے ہیں۔ علامہ تاثیرِ شعری کے لیے یہ تجنیسی حربہ بھی آزماتے ہیں مثلاً:

گردِ صلیب گردِ قمر حلقہ زن ہوئی ‏ ‏ ‏ شکری حصارِ درنہ میں محصور ہو گیا
(ب د، ۲۱۶)

تجنیسات کے ضمن میں اُن کے ہاں سب سے زیادہ صنعتِ تجنیس ناقص و زاید مستعمل ہوئی ہے، جس میں شاعر دو متجانس الفاظ یوں لاتا ہے کہ ان میں سے ایک کا دوسرے سے ایک حرف کم یا زیادہ ہو۔ جیسے اقبال لکھتے ہیں:

چشمۂ کوہ کو دی شورشِ قلزم میں نے ‏ ‏ ‏ اور پرندوں کو کیا محوِ ترنم میں نے
(ب د، ۲۸)

___

ہمارا نرم رو قاصد پیامِ زندگی لایا ‏ ‏ ‏ خبر دیتی تھیں جن کو بجلیاں وہ بے خبر نکلے
(۲۷۲، ")

___

فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی! ‏ ‏ ‏ خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند
(ب ج، ۲۱)

___

نہ ہو نومید، نومیدی زوالِ علم و عرفاں ہے ‏ ‏ ‏ اُمیدِ مردِ مومن ہے خدا کے رازدانوں میں
(۱۲۰، ")

___

نوا کو کرتا ہے موجِ نفس سے زہر آلود ‏ ‏ ‏ وہ نے نواز کہ جس کا ضمیر پاک نہیں!
(ض ک، ۱۳۱)

تجنیسِ مذیل یا جسے بعض محققین ''تجنیسِ زاید'' بھی کہتے ہیں (۲۹۷) میں شاعر دو لفظ متجانس ایسے لاتا ہے جن میں سے ایک لفظ کے آخر میں دو حروف زاید ہوتے ہیں۔ اقبال، اثر آفرینی کے لیے اس صنعت کا استعمال بھی حسن و خوبی سے کرتے ہیں مثلاً:

فدا کرتا رہا دل کو حسینوں کی اداؤں پر ‏ ‏ ‏ مگر دیکھی نہ اس آئینے میں اپنی ادا تو نے
(ب د، ۷۲)

___

لا دیں ہو تو ہے زہرِ ہلاہل سے بھی بڑھ کر　　ہو دیں کی حفاظت میں تو ہر زہر کا تریاک!

(ض ک،۲۹)

اقبال، تجنیسِ مضارع جیسی معروف قسم کو یوں برتتے ہیں کہ اس کے تحت الفاظِ متجانس میں صرف ایک قریب المخرج یا متحد المخرج حرف کو مختلف لاتے ہیں، مثلاً:

زندگی انساں کی اک دم کے سوا کچھ بھی نہیں　　دم ہوا کی موج ہے رم کے سوا کچھ بھی نہیں

(ب د،۱۳۵)

زمستانی ہوا میں گرچہ تھی شمشیر کی تیزی　　نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدابِ سحر خیزی

(ب ج،۴۰)

بعینہٖ تجنیسِ لاحق جس میں دو متجانس الفاظ میں ایک ایسے حرف کو مختلف لایا جاتا ہے جو قریب المخرج یا متحد المخرج نہیں ہوتا، کو بھی وہ بڑی کاریگری سے پیوندِ شعر کر لیتے ہیں، جیسے:

رلاتی ہے مجھے راتوں کو خاموشی ستاروں کی　　نرالا عشق ہے میرا نرالے میرے نالے ہیں

(ب د،۱۰۱)

کافرِ ہندی ہوں میں دیکھ مرا ذوق و شوق　　دل میں صلوٰۃ و درود، لب پہ صلوٰۃ و درود

(ب ج،۹۶)

شعرِ اقبال میں "تجنیسِ قلب" سے دو الفاظِ متجانس کے حروف کی ترتیب میں اختلاف کرتے ہوئے بھی دلنشیں مرصّع کاری ہوئی ہے اور کسی موقعے پر تاثر دھیما نہیں ہونے پاتا، جو یقیناً لائقِ ستائش ہے:

عشق کے دام میں پھنس کر یہ رہا ہوتا ہے　　برق گرتی ہے تو یہ نخل ہرا ہوتا ہے

(ب د،۶۲)

تلخیِ دوراں کے نقشے کھینچ کر رلوائیں گے　　یا تخیل کی نئی دنیا ہمیں دکھلائیں گے

(۹۰،")

تجنیسِ خطی یا جناسِ خط جسے مضارعہ و مشاکلہ (۲۹۸) یا تجنیسِ مصحّف (۲۹۹) بھی کہتے ہیں، وہ صنعتِ لفظی ہے جس کے تحت کلام میں دو ایسے متجانس الفاظ کو لایا جاتا ہے جو خط میں مشابہ مگر نطق میں مختلف ہوں۔ یعنی اگر حروفِ منقوطہ پر نقطے نہ ڈالے جائیں تو دو الفاظ ایک جیسے نظر آئیں۔ اقبال اس صنعت کا اہتمام بھی بڑی روانی کے ساتھ کرتے ہیں اور بغور دیکھنے پر ہی علم ہو پاتا ہے کہ وہ لفظی صنعت گری کر رہے ہیں۔ شعرِ اقبال میں تجنیسِ خطی کی تعداد خاصی ہے، جیسے:

اوجِ گردوں سے ذرا دنیا کی بستی دیکھ لے　　اپنی رفعت سے ہمارے گھر کی پستی دیکھ لے

(ب د، ۱۸۱)

کہیں اس کی طاقت سے کہسار چور　　کہیں اس کے پھندے میں جبریل و حور

(ب ج، ۱۲۶)

قوموں کی روش سے مجھے ہوتا ہے یہ معلوم　　بے سود نہیں روس کی یہ گرمیِ گفتار

(ض ک، ۱۳۶)

شعر میں دو متجانس الفاظ کا مکرّر لانا ''تجنیسِ مکرر'' یا ''جناسِ مکرر'' کہلاتا ہے۔ اسے ''جناسِ دوگانہ'' (۳۰۰) یا ''تجنیسِ مردّد و مُزدوَج'' (۳۰۱) سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ اقبال کے ذیل کے دو شعروں میں تجنیسِ مضارع کی تکرار کے سبب سے کسی قدر تجنیسِ مکرر پیدا ہو جاتی ہے:

زندگی انساں کی اک دم کے سوا کچھ بھی نہیں　　دم ہوا کی موج ہے رم کے سوا کچھ بھی نہیں

گل تبسم کہہ رہا تھا زندگانی کو مگر　　شمع بولی گریۂ غم کے سوا کچھ بھی نہیں

(ب د، ۱۳۵)

تجنیساتِ اقبال کے سلسلے میں لائقِ اعتنا امر یہ ہے کہ علامہ نے سلاست، روانی اور شعریت کو مقدم رکھا ہے۔ کسی جگہ بھی آورد کا احساس نہیں ہونے پاتا۔ ایسے تمام اشعار بے ساختگی و برجستگی کے اعتبار سے برتر ہیں اور شعریاتِ اقبال کی تشکیل میں ان کا اہم حصہ ہے۔

تاثیرِ شعری کے سلسلے میں اقبال نے صنعتِ اشتقاق اور صنعتِ شبہ اشتقاق سے بھی جدت و تازگی پیدا کی ہے۔ صنعتِ اشتقاق کو ''اقتضاب'' (۳۰۲) اور ''ہمریشگی'' (۳۰۳) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر کلام میں ایک ہی مادہ یا مصدر سے مشتق ایسے الفاظ لاتا ہے جو معنوی لحاظ سے متفق ہوں جبکہ صنعتِ شبہ اشتقاق کے تحت دو ایسے الفاظ کلام میں موزوں کیے جاتے ہیں جو بظاہر ایک ہی مادے سے مشتق ہوں مگر ذرا تأمل کے بعد معلوم ہو جائے کہ دونوں ایک اصل سے نہیں ہیں۔ اقبال نے ان دونوں صنعتوں سے اپنے کلام کی اثر انگیزی میں کمال درجے کی شان پیدا کی ہے۔ ان کی وساطت سے ترسیلِ مطلب کا فریضہ بھی احسن طور پر انجام پایا ہے اور اپنی فطری روانی کے سبب سے ایسے اشعار حافظے کا حصہ بننے کی بھرپور صلاحیت رکھتے ہیں۔ صنعتِ اشتقاق کے ضمن میں ذیل کے اشعار لائقِ مطالعہ ہیں:

غرض میں کیا کہوں تجھ سے کہ وہ صحرا نشیں کیا تھے　　جہانگیر و جہاندار و جہانبان و جہاں آرا

(ب د، ۱۸۰)

ہو اگر خودنگر و خودگر و خودگیر خودی　　یہ بھی ممکن ہے کہ تو موت سے بھی مر نہ سکے
(ض ک،۳۱)

جبکہ صنعت شبہ اشتقاق پر مبنی شعر دیکھیے:

من کی دنیا؟ من کی دنیا سوز و مستی جذب و شوق　　تن کی دنیا؟ تن کی دنیا سُود و سودا مکر و فن
(ب ج،۳۱)

اقبال، صنعتِ ردالعجز علی الصدر، ردالعجز علی العروض، ردالعجز علی الابتدا اور ردالعجز علی الحشو جیسی حسابی صنعتوں کو بھی تاثیرِ شعری کے لیے بڑی تیز روی سے برتتے ہیں۔ عروضیوں کے نزدیک شعر کے مصرع اول کا پہلا جزو "صدر" یا "مطابق" اور "مصْدر" (۳۰۴) اور آخری حصہ "عروض" کہلاتا ہے۔ اسی طرح مصرع ثانی کے جزو اول کو "ابتدا" اور جزو آخر کو "ضرب" یا "عجز" کہتے ہیں جبکہ دونوں مصرعوں کے وسطی حصہ کو "حشو" یا "آ گنہ" (۳۰۵) سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ چنانچہ صنعتِ ردالعجز علی الصدر میں شاعر مصرع ثانی کے عجز یعنی آخر میں آنے والے لفظ کو صدر یعنی اول مصرعے کے پہلے حصے میں بھی لے کر آتا ہے۔ اس صنعت کو "تصدیر" (۳۰٦) بھی کہتے ہیں اور محققینِ فن نے اس کی چھے سے سولہ تک صورتیں بتائی ہیں۔ اقبال کے ہاں متذکرہ شکل خاصی نمایاں تعداد میں ملتی ہے، جیسے:

مہینے وصل کے گھڑیوں کی صورت اڑتے جاتے ہیں　　مگر گھڑیاں جدائی کی گزرتی ہیں مہینوں میں
(ب د،۱۰۳)

رائی زورِ خودی سے پربت　　پربت ضعفِ خودی سے رائی
(ب ج،۵۳)

'تن بہ تقدیر' ہے آج ان کے عمل کا انداز　　تھی نہاں جن کے ارادوں میں خدا کی تقدیر
(ض ک،۱٦)

ردالعجز علی العروض میں شاعر اہتمام کرتا ہے کہ مصرع ثانی کے عجز یعنی جزوِ آخر میں جو لفظ لائے وہی مصرع اول کے جزوِ آخر یعنی عروض میں رقم کیا جائے۔ یہ صنعت بھی شعرِ اقبال میں خاصی مستعمل ہے، مثلاً:

کلبۂ افلاس میں دولت کے کاشانے میں موت　　دشت و در میں شہر میں گلشن میں ویرانے میں موت
(ب د،۲۳۰)

رکے جب تو سل چیر دیتی ہے یہ　　پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ
(ب ج،۱۲۳)

مہر و مہ و انجم کا محاسب ہے قلندر!　　ایام کا مرکب نہیں، راکب ہے قلندر!
(ض ک،۴۱)

ردالعجز علی الابتداء کے تحت علامہ بڑی فن کاری سے مصرع ثانی کے آخری حصے یعنی عجز میں آنے والے لفظ کو اسی مصرعے کی ابتدا میں بھی لے آتے ہیں جس سے اُن کے بیان میں شدت پیدا ہو جاتی ہے اور شعر پارہ پوری قوت سے قاری کو متاثر کرتا ہے، مثلاً:

یہ آیۂ نو جیل سے نازل ہوئی مجھ پر گیتا میں ہے قرآن تو قرآن میں گیتا
(ب د، ۲۸۹)

خدا جانے مجھے کیا ہو گیا ہے خرد بیزار دل سے دل خرد سے
(ب ج، ۸۸)

ردالعجز علی الحشو میں شاعر عجز میں آنے والے لفظ کو حشو میں بھی لے آتا ہے۔ اقبال کے ہاں یہ صورت بھی اکثر مقامات پر نظر آتی ہے، مثلاً لکھتے ہیں:

محکوم کو پیروں کی کرامات کا سودا ہے بندۂ آزاد خود اک زندہ کرامات
(ض ک، ۷۸)

کافر ہے مسلماں تو نہ شاہی نہ فقیری مومن ہے تو کرتا ہے فقیری میں بھی شاہی
(ب ج، ۳۵)

عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات
(" ،۹۵)

صنعت ردّالعجز علی الصدر ہی کے قبیل کی ایک محسنۂ شعری صنعتِ محاذ ہے جس میں مصرعِ اول کا لفظ مصرعِ ثانی کا پہلا لفظ، مصرعِ ثانی کا لفظِ آخر مصرعِ ثالث کا لفظِ اول اور مصرعِ ثالث کا آخری لفظ مصرعِ چہارم کا لفظِ اول ہوتا ہے، اسی طرح یہ سلسلہ آگے بھی بڑھ سکتا ہے۔ شعرِ اقبال میں اس صنعت کی مثال مطبوعہ اردو کلام میں تو نہیں ملتی البتہ اسی کی طرح کی ایک اور لفظی خوبی ''صنعتِ قطار البعیر'' ضرور نظر آتی ہے۔ اس کے تحت شاعر صنعتِ محاذ ہی کی طرح شعر کہتا ہے مگر اس میں دو مصرعوں سے زیادہ کی شرط نہیں۔ وہ کلام میں اثر و شدت ابھارنے کے لیے بڑے رواں اسلوب میں صنعتِ قطار البعیر کو برتتے چلے جاتے ہیں، جیسے:

ٹپکتی ہے آنکھوں سے بن بن کے آنسو وہ آنسو کہ تلخی ہو جن کی گوارا
(ب د، ۵۸)

عقل و دل و نگاہ کا مرشدِ اوّلیں ہے عشق عشق نہ ہو تو شرع و دیں بتکدۂ تصورات
(ب ج، ۱۱۲)

کب کھلا تجھ پہ یہ راز انکار سے پہلے کہ بعد؟ بعد، اے تیری تجلّی سے کمالاتِ وجود
(ض ک، ۴۷)

تاثیرِ شعری ہی کے حصول میں اقبال نے صنعتِ تنسیق الصفات یا ''صنعتِ شمار'' (۳۰۷) کو بھی معاون ٹھہرایا ہے۔ وہ صفاتِ متنوع کا اظہار ایک ہی شعری مقام پر یوں کرتے ہیں کہ نہ صرف کلام پُر زور اور مدلّل ہو جاتا ہے بلکہ اُن کی پیش کردہ معنوی جہتیں زیادہ موثر طور پر سامنے آتی ہیں۔ اس صنعت کے تحت شاعر کسی شخص یا کسی چیز کا تذکرہ متواتر اور مسلسل صفات سے اس طرح کرتا ہے کہ یہ اوصاف قاری کے ذہن پر پوری طرح نقش ہو جاتے ہیں۔ جیسے اقبال لکھتے ہیں:

تجھے آبا سے اپنے کوئی نسبت ہو نہیں سکتی ــــ کہ تو گفتار، وہ کردار، تو ثابت، وہ سیّارا
(ب د،۱۸۰)

اٹھا میں مدرسہ و خانقاہ سے غمناک ــــ نہ زندگی، نہ محبت، نہ معرفت، نہ نگاہ!
(ب ج،۴۶)

اک نکتہ مرے پاس ہے شمشیر کی مانند ــــ بُرندہ و صیقل زدہ و روشن و بَرّاق
(ض ک،۴۴)

قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت ــــ یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان!
("،۶۰)

محکوم کا دل مردہ و افسردہ و نومید ــــ آزاد کا دل زندہ و پُرسوز و طرب ناک
(ا ح،۴۰)

(د) بلاغت و ایجاز:

صنایعِ لفظی میں بعض صنعتیں ایسی بھی ہیں جو شعرِ اقبال میں ایجاز و بلاغت کے اوصاف پیدا کرنے کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہیں۔ ان صنعتوں میں صنعتِ تلمیح، صنعتِ تضمین، صنعتِ سیاقۃ الاعداد اور صنعتِ ملمّع شامل ہیں۔ خصوصاً تلمیح اور تضمین تو ایجاز و بلاغت شعری کی انتہائی صورتیں ہیں جو بالآخر اعلیٰ درجے کی خیال افروزی پر منتج ہوئی ہیں۔ یہ دونوں صنایعِ شعری فکر و نظرِ اقبال کی تفہیم کے اجزائے لاینفک ہیں اور محض صنعتوں سے کہیں بڑھ کر فنونِ شعری میں داخل ہو گئی ہیں۔ اقبال کے پیشِ نظر چونکہ ایک وسیع تر نظامِ فکر کی ترسیل تھی جو وہ بڑے بلیغ انداز میں کرنے کے خواہاں تھے لہٰذا اُنھوں نے تلمیحات و تضمینات کے ساتھ ساتھ صنعتِ سیاقۃ الاعداد اور صنعتِ ملمّع کی وساطت سے یہ فریضہ یوں انجام دیا ہے کہ اس کی نظیر کلاسیکی شعری روایت میں بھی اس طور پر ملنا محال ہے۔

صنعتِ سیاقۃ الاعداد یا ''نام شمار'' (۳۰۸) کے تحت شاعر اپنے کلام میں اعداد کا ترتیب سے یا بے ترتیب تذکرہ کرتا ہے اور عموماً اس کا مقصود مبالغے کا حصول ہوتا ہے۔ اقبال اپنے موقف کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کے لیے تو اس شعری خوبی سے استفادہ کرتے ہی ہیں مگر وہ اس کے طفیل شعر پارے کو ایجاز و بلاغت کا مرقع بنا دینے پر بھی یکساں طور پر قادر ہیں۔ بسا اوقات وہ اس صنعت کی وساطت سے

موازنہ وتقابل کی فضا بھی مؤثر طور پر تخلیق کرتے ہیں اور یوں بھی ہوا ہے کہ تلمیحاتی رنگ کی آمیزش سے اس صنعت کی بلاغت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ان متنوع زاویوں کے ضمن میں اشعار ملاحظہ ہوں:

یہ حکم تھا کہ گلشنِ کُن کی بہار دیکھ — ایک آنکھ لے کے خوابِ پریشاں ہزار دیکھ
(ب د،۴۵)

کھویا گیا جو مطلبِ ہفتاد و دولت میں — سمجھے گا نہ تُو جب تک بے رنگ نہ ہو ادراک
(ب ج،۴۱)

حسنِ ازل کی ہے نمود چاک ہے پردۂ وجود — دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں!
(''،۱۱۱)

یہ ایک سجدہ جسے تُو گراں سمجھتا ہے — ہزار سجدے سے دیتا ہے آدمی کو نجات!
(ض ک،۳۷)

بنایا ایک ہی ابلیس آگ سے تو نے — بنائے خاک سے اُس نے دو صد ہزار ابلیس
(''،۱۴۳)

نگاہ ایک تجلّی سے ہے اگر محروم — دو صد ہزار تجلّی تلافیِ مافات
(ا ح،۲۶)

صنعتِ ملمّع کو ''صنعتِ تلمیع'' (۳۰۹) یا ''ذولسانین''، ''ذولغتین'' (۳۱۰) اور ''دوزبانگی'' (۳۱۱) بھی کہتے ہیں۔لغوی اعتبار سے اس کے معنی ''درخشاں'' اور ''گوناگوں'' کے یا اُس جانور کے ہیں جس کے بدن پر اُس کے اصلی رنگ کے برخلاف دھبے ہوں (۳۱۲) جبکہ اصطلاحاً اس سے مراد وہ شعری خوبی ہے جس کے تحت شاعر اپنے کلام میں ایک سے زاید زبانیں جمع کرتا ہے۔انگریزی میں اسے "Macronic verse" کے مماثل قرار دیا جاسکتا ہے کیونکہ اس میں بھی دو یا دو سے زیادہ زبانوں (خصوصاً جدید زبانوں) کے ملاپ سے شعر پارے کی تکمیل ہوتی ہے تاہم زیادہ تر اسے "Commic Effect" کے لیے مستعار لیا جاتا ہے۔اُردو میں اس صنعت کو سمونے کا رجحان ایک شعر میں بھی نظر آتا ہے اور مسلسل اشعار میں بھی اس سے استفادہ کیا جاتا رہا ہے۔ایسی صورت جس میں صرف ایک شعر میں دو زبانیں یکجا کردی جاتی ہیں ''ملمّع مکشوف'' (۳۱۳) کہلاتی ہے۔اقبال کے ہاں زیادہ تر یہی صورت ملتی ہے۔ان کے اشعارِ ملمّع بڑی جدت وانفرادیت کے حامل ہیں۔بلاغت ان کا امتیازی وصف ہے۔وہ اکثر اوقات ایسی مہارت سے شعر میں دوسری زبان کا پیوند لگاتے ہیں کہ دونوں زبانیں یک جان ہوجاتی ہیں۔دیکھیے ذیل کے اشعار سے کس طرح علامہ کی بلاغتِ شعری اور قادر الکلامی کا برملا اظہار ہو پایا ہے:

مومیائی کی گدائی سے تو بہتر ہے شکست — مُورِ بے پر حاجتے پیشِ سلیمانے مبر
(ب د،۲۶۵)

علم کا 'موجود' اور، فقر کا 'موجود' اور　　　اشھد ان لآ الٰہ، اشھد ان لآ الٰہ
(ب ج،۷۷)

دنیا ہے روایاتی، عقبیٰ ہے مناجاتی　　　در باز دو عالم را این است شہنشاہی!
(ض ک،۱۷۴)

ہے یہ مشک آمیز افیوں ہم غلاموں کے لیے　　　ساحرِ انگلیس! ما را خواجۂ دیگر تراش!
(ا ح،۲۲)

کلام اقبال میں صنایع بدایع لفظی کی متذکرہ چاروں صورتیں ان کے منفرد پیغام کی افادیت میں اضافہ کرتی ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اقبال خواہ فنی ریاضت واظہارِ مشاقی کی اغراض پیشِ نظر رکھیں یا ترنم ونغمگی کے لیے ان وسائلِ شعری کو اپنائیں یا تاثیر شعری اور ایجاز و بلاغت کے لیے ان سے استفادہ کریں، ہر صورت میں اپنے فکر ونظر کا ابلاغ ہی اُن کی غایتِ اولیٰ ہے۔ یہ محسناتِ شعری لفظی ہونے کے باوجود اُن کی بے مثال معنویت کی تشکیل میں برابر کی حصہ دار ہیں۔ روانی، بے ساختگی اور برجستگی ان کا خاصہ ہے اور اسی سبب سے یہ شعرِ اقبال میں انفرادیت پیدا کرتی ہیں۔ علامہ کے ہاں یہ صناعانہ خوبیاں اس لیے بھی لائقِ اعتنا ہیں کہ انھوں نے ماقبل کے شعرا کے برعکس انھیں محض شعری برتری کے اظہار کا وسیلہ نہیں بنایا بلکہ ہر مقام پر "آورد" سے کہیں زیادہ "آمد" ہی کا احساس ہوتا ہے اور یہی اُن کے کمالِ شعری کی قوی دلیل ہے۔

۲۔ صنایع بدایع معنوی:

صنایعِ معنوی یا تحسینِ معنوی سے مراد وہ محسنات ہیں جن کے تحت شاعر تحسین وتزئینِ کلام کو لفظ کے بجائے معنی کے ساتھ مربوط کرتا ہے۔ وہ معنی کی تبعیت کے پیشِ نظر شاعری میں ایسی لفظیات برتتا ہے کہ معانی میں حسن وخوبی اور تاثیر پیدا ہو جاتی ہے۔ محققینِ علمِ بدیع نے محسناتِ معنویہ کی تعریف متعین کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

......صنایعِ معنوی بدیع، صنایع است کہ برای آرایش کلام بہ کار می رود، بعضی از طریق تداعی ھایی کہ در ذہن خوانندہ ایجاد می کند بہ عمق ولطفِ سخن می افزاید و عواطف وتخیل خوانندہ را بر می انگیزد۔ در این گونہ آرایش ھای کلام، اگر کلمات (باحفظِ معنی) ھم تغییر بیابند، از لطفِ کلام کاستہ نمی شود......(۳۱۴)

صناعاتِ معنوی (آرایہ ھای درونی) "آرایۂ درونی" یا "صناعتِ معنوی" آرایہ ای است کے از معنا در واژہ برآید و برآن استوار شدہ باشد؛ بہ گونہ ای کہ اگر ریخت واژہ دیگر گون شود معنا برجای بماند، آرایہ از میان نرود......(۳۱۵)

سید عابد علی عابد صنایعِ معنوی کی غرض وغایت بیان کرتے ہوئے خوب لکھتے ہیں:

صنایعِ معنوی استعمال کرنے کی ترغیب دلانا تخلیقی عمل کی گرمی رفتار کو روکنے کا بہانہ ہے۔ مقصد یہ ہے کہ فن کار جلدی نہ کرے اور الفاظ کی اس

خاص ترتیب کی جستجو کرتا رہے، جو مفہومِ مطلوب کی تمام دلالتوں کو ادا کر سکتی ہے۔ مختلف صنایعِ معنوی کی تعریفوں پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ان کے برمحل استعمال سے مفہوم کے ابلاغ و اظہار میں بڑی مدد ملتی ہے...... جو فن کار اپنے عملِ تخلیق میں کاوش اور محنت سے کام لے گا اس پر یہ نکتہ خود بخود روشن ہوگا کہ صنایعِ معنوی کے استعمال کی غایت کیا ہے۔ جب فن کار شعوری طور پر صنعتیں استعمال کرے گا تو لازماً الفاظ کے استعمال میں محتاط ہوگا اور صرف ایسے الفاظ استعمال کرے گا جو صوتی یا لفظی و معنوی اعتبار سے مربوط ہوں۔ ایسا فن کار اپنے کلمات کی دلالتوں پر غور کرنے کے بعد مفہوم کے ابلاغ و اظہار کے لیے انھیں اس طرح استعمال کرے گا کہ تمام صوتی اور معنوی تلازمے قائم رہیں۔ (۳۱۶)

اقبال، صنایعِ معنوی کے استعمال کی اس غرض و غایت سے بخوبی آگاہ ہیں اور اُن کے کلام میں بدیعِ معنوی کو سموتے ہوئے معجز آثار محاسن پیدا ہوئے ہیں۔ وہ الفاظ کا چناؤ کرتے ہوئے معنی کو ہر اعتبار سے مقدم رکھتے ہیں۔ اسی سبب سے اُن کے ہاں اعلیٰ ترین خیالات و افکار کا موثر طور پر ابلاغ ہوا ہے۔ یہ علامہ کا امتیازِ خاص ہے کہ وہ محسناتِ معنوی کو برتتے ہوئے اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل و تبلیغ کمال درجے کی بلاغت کے ساتھ کرتے ہیں۔ انھوں نے معنوی بدیعی صنعتوں سے پانچ نمایاں خصایص کا بہ آسانی حصول کیا ہے۔ اول یہ کہ ان سے کلام میں ایہامی یا ذو معنی رنگ ابھرتا نظر آتا ہے، دوم یہ کہ یہ محسنات شعر پاروں میں زور اور دلالت پیدا کرتے ہیں، سوم مبالغہ و استعجاب کے عناصر دلنشین پیرائے میں جلوہ افروز ہوئے ہیں، چہارم یہ کہ تقابل و موازنہ کی خصوصیات کے توسل سے پیغامبری کا فریضہ احسن طور پر انجام پاتا ہے اور پنجم، اثر آفرینی کی خصوصیت ہے جو انھی بے مثال صنایعِ معنوی کے ذریعے حاصل ہوئی ہے۔ ذیل میں شعرِ اقبال میں محسناتِ معنویہ کے خصایص پر روشنی ڈالی جاتی ہے:

(الف) ذو معنویت یا ایہامی صورت:

اقبال نے اپنے کلام میں ذو معنویت پیدا کرنے یا اشعار کے ایہامی پہلوؤں کو ابھارنے کے لیے صنعتِ تدبیج، صنعتِ ایہام، صنعتِ ایہام تضاد، ایہام تناسب، تاکید المدح بما یشبہ الذم، تاکید الذم بما یشبہ المدح، صنعتِ محتمل الضدّین یا صنعتِ توجیہ، صنعتِ استتباع اور صنعتِ ادماج جیسی معنوی صنعتوں سے کیا ہے۔ ان صنعتوں کی گتھی سلجھاتے ہوئے قاری نہ صرف بھرپور حظ اٹھاتا ہے بلکہ تمام تر معنوی دلالتیں اور قرینے اُس پر روشن تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔

صنعتِ تدبیج وہ معنوی صنعت ہے جس کے ذریعے شاعر کلام کو یوں آراستہ کرتا ہے کہ اس سے کوئی مطلب بطریقِ کنایہ یا ایہام کے رنگوں میں بیان ہو جائے۔ مصنف **بحر الفصاحت** نے اسے صنعتِ طباق یا تضاد ہی کی ایک قسم قرار دیا ہے (۳۱۷) اقبال اپنی شاعری کے ایہامی پہلو کو تقویت دینے کے لیے اس صنعت سے استفادۂ خاص کرتے ہیں، مثلاً ذیل کے اشعار میں کیفیاتِ فراق اور اسلام کے بے حدود و ثغور تصورِ ملت کو پیش کرتے ہوئے تدبیج کی صنعت سے کام لے کر کلام کے کنایاتی اسلوب کو گہرا کیا گیا ہے:

زرد رخصت کی گھڑی عارضِ گلگوں ہو جائے   کششِ حسن غمِ ہجر سے افزوں ہو جائے
(ب د، ۸۶)

تیرے حرم کا ضمیر اسود و احمر سے پاک　　ننگ ہے تیرے لیے سُرخ و سپید و کبود
(ض ک،۱۱۲)

صنعتِ ایہام جسے ''توریہ'' (۳۱۸)، ''تخییل'' (۳۱۹) اور ''توہیم'' (۳۲۰) بھی کہا جاتا ہے اور انگریزی میں جو "Amphilboly" کے عین مطابق بھی قیاس کی جاتی ہے (۳۲۱) اس کے لفظی معنی وہم میں ڈالنے یا چھپانے کے ہیں۔ اصطلاحاً اس سے مراد ہے کہ شاعر کلام میں ایسا لفظ لاتا ہے، جس کے دو معنی ہوں، ایک قریب کے اور دوسرے بعید کے۔ خوبی اس کی یہ ہے کہ اس لفظ سے پڑھنے والے کا گمان قریب کے معنوں کی طرف جائے مگر شاعر کی مراد معنیِ بعید ہوں۔ نجم الغنی نے اس کی دو اقسام ''ایہامِ مجرد'' (معنی قریب کے کچھ مناسبات کلام میں مذکور نہ ہوں) اور ''ایہام مرشحہ'' (معنی قریب کے کچھ مناسبات مذکور ہوں) بتائی ہیں (۳۲۲)۔ علامہ اس صنعت سے موثر طور پر ذومعنویت پیدا کرتے ہیں۔ جیسے:

موجِ غم پر رقص کرتا ہے حبابِ زندگی　　ہے الم کا سورہ بھی جزوِ کتابِ زندگی
(ب د،۱۵۵)

———

صبح غربت میں اور چمکا　　ٹوٹا ہوا شام کا ستارہ
(ب ج،۱۰۳)

———

کوئی پوچھے حکیمِ یورپ سے　　ہند و یوناں ہیں جس کے حلقہ بگوش
(ض ک،۱۱۲)

ایہام ہی کے سلسلے میں ''ایہامِ تضاد'' اور ''ایہامِ تناسب'' بڑی خیال انگیز صنعتیں ہیں۔ ایہام تضاد سے مراد یہ ہے کہ کلام میں دو ایسے معنی جمع کیے جائیں جن میں آپس میں تو تضاد یا تقابل نہ ہو لیکن جن الفاظ کے ساتھ اُن کو تعبیر کیا جائے، اُن کے معنیِ حقیقی کے اعتبار سے اُن میں تضاد ضرور ہو۔ اقبال بڑی مشاقی کے ساتھ ایک لفظ کے حقیقی معنی دوسرے کے مجازی معنوں کے ساتھ یوں جمع کر دیتے ہیں کہ اُن کے مجازی معنوں کو حقیقی کے ساتھ تضاد ہوتا ہے یا دونوں کے مجازی معنوں کو یوں جمع کرتے ہیں کہ اُن کے معنیِ حقیقی میں تضاد ہوتا ہے مثلاً لکھتے ہیں:

خزاں میں مجھ کو رلاتی ہے یادِ فصلِ بہار　　خوشی ہو عید کی کیونکر کہ سوگوار ہوں میں
(ب د،۲۱۳)

———

ہم کو جمعیتِ خاطر یہ پریشانی تھی　　ورنہ اُمت ترے محبوب کی دیوانی تھی
(۱۶۳،")

———

مثلِ ایوانِ سحر مرقد فروزاں ہو ترا　　نور سے معمور یہ خاکی شبستاں ہو ترا
(۲۳۶،")

جبکہ صنعتِ ایہام تناسب کے ضمن میں اقبال نے اس شعری خوبی کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے کلام میں دو لفظ ایسے استعمال کیے ہیں جن کے قریب و بعید کے دونوں معنوں یا معنیِ مطلوب و مقصود اور معنیِ غیر مطلوب و مقصود میں ایک گونہ مناسبت ہے۔ اس طریقے سے اُن کے ہاں ترسیلِ مطلب میں بڑی خوش سلیقگی پیدا ہو گئی ہے، جیسے:

نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں — ہمنوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں

(ب د، ۱۷۷)

گریہ ساماں میں کہ میرے دل میں ہے طوفانِ اشک — شبنم افشاں تو کہ بزمِ گل میں ہو چرچا ترا

(۱۸۴، ")

آ ملیں گے سینہ چاکانِ چمن سے سینہ چاک — بزمِ گل کی ہم نفس بادِ صبا ہو جائے گی

(۱۹۴، ")

اقبال نے تاکید المدح بما یشبہ الذّم اور تاکید الذّم بما یشبہ المدح کے استعمال سے بھی کلام کے ذو معنوی ابعاد نکھارے ہیں یعنی ان کے ہاں مذکور پہلی صنعت کے تحت تعریف کی تاکید ایسے لفظوں سے کی جاتی ہے جو ہجو یا ذم سے مشابہت رکھتے ہیں۔ پہلی نظر ڈالنے پر یہی محسوس ہوتا ہے کہ وہ مذمت کر رہے ہیں مگر بغور دیکھیں تو تعریف مقصود ہوتی ہے۔ دوسری معنوی صنعت کی رو سے علامہ ہجو یا مذمت کی تاکید ایسے الفاظ سے کرتے ہیں جو مدح سے خاصی مشابہت رکھتے ہیں۔ ذیل میں دونوں حوالوں سے شعر دیے جاتے ہیں:

تاکید المدح بما یشبہ الذّم:

مانا کہ تیری دید کے قابل نہیں ہوں میں — تو میرا شوق دیکھ مرا انتظار دیکھ

(ب د، ۹۸)

تاکید الذّم بما یشبہ المدح:

مثلِ انجم اُفقِ قوم پہ روشن بھی ہوئے — بتِ ہندی کی محبت میں برہمن بھی ہوئے
ان کو تہذیب نے ہر بند سے آزاد کیا — لا کے کعبے سے صنم خانے میں آباد کیا

(ب د، ۲۰۴)

صنعتِ توجیہ یا "محتمل الضدین" (۳۲۳) جسے بعض اوقات "ذی جہتین" (۳۲۴) اور "ذو الوجہین" (۳۲۵) بھی کہہ لیا جاتا ہے۔ بنیادی طور پر وہ صنعت ہے جس کو برتتے ہوئے شاعر کلام میں ایسے الفاظ لاتا ہے جن کے معانی میں دو مختلف وجوہ کا شائبہ ہوتا ہے اور دونوں ہی وجوہات آپس میں تضاد کا تعلق رکھتی ہیں تاہم ایک کو دوسری پر فوقیت نہیں ہوتی یعنی کلام کے دونو معنی مراد لیے جا سکتے ہیں۔ علامہ اس سے بڑی نادرہ کاری کرتے ہیں۔ خصوصاً ظریفانہ کلام میں یہ شعری خوبی بڑا لطف دیتی ہے، جیسے:

لڑکیاں پڑھ رہی ہیں انگریزی
قوم نے ڈھونڈ لی فلاح کی راہ
یہ ڈراما دکھائے گا کیا سین
پردہ اُٹھنے کی منتظر ہے نگاہ
(ب د،۲۸۳)

صنعتِ استتباع یا "صنعت المدح الموجہ" (۳۲۶) یا "ستایشِ دورویہ" (۳۲۷) بھی ایہامی و ذومعنی شعری خوبی ہے۔ اس کے تحت شاعر اپنے کلام میں کسی مظہر یا شخص کی مدح اس طرح سے کرتا ہے کہ ایک مدح سے ضمنی طور پر دوسری مدح پیدا ہو جاتی ہے۔ اقبال نے اس معنوی صنعت سے اپنے شعر پاروں کو گہرائی عطا کی ہے اور یہ محسنۂ شعری اس روانی سے پیوند ہوئی ہے کہ پہلی نظر ڈالنے پر احساس ہی نہیں ہو پاتا البتہ غور کرنے پر اُن کی فنی پختگی کی داد دینا پڑتی ہے، مثلاً لکھتے ہیں:

کیوں مسلمانوں میں ہے دولتِ دنیا نایاب
تیری قدرت تو ہے وہ جس کی نہ حد ہے نہ حساب
تو جو چاہے تو اُٹھے سینۂ صحرا سے حباب
رہروِ دشت ہو سیلی زدۂ موجِ سراب
(ب د،۱۶۷)

کعبۂ اربابِ فن! سطوتِ دینِ مبین
تجھ سے حرم مرتبت اُندلسیوں کی زمیں
ہے تہِ گردوں اگر حسن میں تیری نظیر
قلبِ مسلماں میں ہے اور نہیں ہے کہیں!
آہ وہ مردانِ حق! وہ عربی شہسوار
حاملِ "خلقِ عظیم"، صاحبِ صدق و یقیں
جن کی حکومت سے ہے فاش یہ رمزِ غریب
سلطنتِ اہلِ دل فقر ہے، شاہی نہیں!
جن کی نگاہوں نے کی تربیتِ شرق و غرب
ظلمتِ یورپ میں تھی جن کی خرد راہ بیں
جن کے لہو کی طفیل آج بھی ہیں اندلسی
خوش دل و گرم اختلاط، سادہ و روشن جبیں
آج بھی اس دیس میں عام ہے چشمِ غزال
اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دل نشیں
(ب ج،۹۸،۹۹)

اسی ضمن میں صنعتِ ادماج یا "ذوالمعنیین" (۳۲۸) بھی ایسی صنعت ہے جس سے شاعر اپنے کلام سے دونوں معنوں کا حصول کرتا ہے تاہم دوسرے معنی کی تصریح نہیں ہوتی۔ اس کے لیے "استتباع" کی طرح محض مدح ہی ضروری نہیں ہے اور "ایہام" کی طرح ایک لفظ کے دو معنی پیش کرنے کے بجائے پورے کلام کے دو معنوں کی طرف توجہ ہوتی ہے، جن کا متضاد ہونا ضروری نہیں ہے۔ اقبال نے اس شعری خوبی سے بھی پہلوداری کا وصف ابھارا ہے، مثلاً شعر دیکھیے جسے سوالیہ انداز میں پڑھنے سے دوسرے معنی سمجھ میں آتے ہیں:

پھول کی پتی سے کٹ سکتا ہے ہیرے کا جگر
مردِ ناداں پر کلامِ نرم و نازک بے اثر
(ب ج،۳)

(ب) زور اور دلالت:

شعرِ اقبال کا مقصود چونکہ پیغامبری تھا لہٰذا وسایلِ شعری سے استمداد لیتے ہوئے بسا اوقات وہ پرزور اور مدلّل صنعتوں کو مقدم رکھتے ہیں۔ ان کی شاعری میں صنعتِ جمع، صنعتِ مزاوجہ، صنعتِ قول بالموجب، صنعتِ مذہب کلامی اور صنعتِ ایراد المثل وہ صنایع معنوی ہیں جن سے کلام کے زور اور دلالت میں بجا طور پر اضافہ ہوا ہے۔ قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ ان صنعتوں کی دل پذیری لائقِ داد ہے۔ بعض اوقات تو کسی خاص سراغ سے ہی معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے کسی صنعت کو سمویا ہے ورگرنہ زیادہ تر اشعار میں بڑی بے ساختگی سے مدلّل و پرزور آہنگ ابھرا ہے۔ پھر حیرت انگیز امر یہ ہے کہ وہ کسی بھی مقام پر صوتی آہنگ کی دلنشینی میں کمی نہیں آنے دیتے، جو ایک عمدہ شعر پارے کا جزوِ لاینفک ہے۔

صنعتِ جمع، وہ صنعت ہے جس کے تحت شاعر کئی امور کو کسی ایک ہی حکم کے تابع لا کر زور اور دلالت پیدا کر دیتا ہے۔ اقبال کے کلام میں یہ انداز نمایاں ہے اور وہ جابجا اپنے موقف پر اصرار کرنے کی خاطر اس بلیغ صنعتِ شعری سے استفادہ کرتے ہیں۔ اس صنعت سے ان کی شاعری میں جامعیت کا وصف بھی پیدا ہو گیا ہے:

بندہ و صاحب و محتاج و غنی ایک ہوئے　　تیری سرکار میں پہنچے تو سبھی ایک ہوئے
(ب د، ۱۶۵)
———
زمین و آسمان و کرسی و عرش　　خودی کی زد میں ہے ساری خدائی
(ب ج، ۸۳)
———
قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت　　یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان!
(ض ک، ۶۰)
———
خود گیری و خودداری و گلبانگِ انا الحق　　آزاد ہو سالک تو ہیں یہ اس کے مقامات
(ا ح، ۳۸)

صنعتِ مزاوجہ، جسے "مزاوجت" (۳۲۹) یا "صنعتِ دوروَیہ" (۳۳۰) بھی کہتے ہیں، وہ صنعتِ معنوی ہے جس کے تحت شاعر دو معنی شرط و جزا میں ایسے پیش کرتا ہے کہ جو امر پہلے معنی پر مترتب ہوتا ہو، وہی دوسرے پر بھی ہو۔ چونکہ لغت میں "مزاوجہ" دو چیزوں کو ملانے کو کہتے ہیں، اس لیے یہاں شاعر شعوری طور پر اس طرح کے معنی پیش کرنے کی کاوش کرتا نظر آتا ہے۔ اقبال نے اس صنعت کا بھی اس روانی سے التزام کیا ہے کہ کلام زیادہ مدلّل ہو گیا ہے، لکھتے ہیں:

واعظ! کمالِ ترک سے ملتی ہے یاں مراد　　دنیا جو چھوڑ دی ہے تو عقبیٰ بھی چھوڑ دے
(ب د، ۱۰۷)
———

پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات　　تو جھکا جب غیر کے آگے نہ من تیرا نہ تن

(ب ج،۳۱)

صنعتِ قول بالموجب سے مراد یہ ہے کہ اگر کسی کے کلام میں کوئی لفظ واقع ہو تو اُس لفظ کے معنی کو خلاف مراد اس کہنے والے کے محمول کریں۔ اقبال نے اپنی شاعری میں شدت پیدا کرنے کے لیے اس خصوصیت کو بھی بڑا برمحل موزوں کیا ہے، لکھتے ہیں:

شور ہے ہو گئے دنیا سے مسلماں نابود　　ہم یہ کہتے ہیں کہ تھے بھی کہیں مسلم موجود

وضع میں تم ہو نصاریٰ تو تمدّن میں ہنود　　یہ مسلماں ہیں جنھیں دیکھ کے شرمائیں یہود

(ب د،۲۰۳)

صنعتِ مذہب کلامی تو خاص طور پر شاعری میں زور اور دلالت پیدا کرنے کا باعث بنتی ہے۔ اقبال نے اسی لیے اس کی وساطت سے اپنے کلام کو دلایل و براہین کا خزینہ بنایا ہے اور بعض اہم نتائج کا احسن طور پر استخراج کیا ہے۔ ''بعض عالموں نے مذہب کلامی کو علیحدہ صنعت شمار نہیں کیا۔ اُن کے خیال میں اصل صنعت کا نام ''صنعتِ احتجاج بدلیل'' ہے یعنی دلیل سے کلام کو مدلل کرنا۔ احتجاج بدلیل کی دو قسمیں ہیں۔ ایک مذہب کلامی اور دوسری مذہب فقہی۔ جو کلام علمائے متکلمین کے کلام کی مانند دلیل و برہان پر مشتمل ہو، وہ مذہب کلامی ہے اور جو کلام علمائے فقہ کے کلام کی مانند تمثیل پر مشتمل ہو، وہ مذہب فقہی......'' (۳۳۱) اقبال نے اس صنعت کا خاصا استعمال کیا ہے اور بعض اوقات تو وہ اس حوالے سے پوری پوری نظمیں لکھ ڈالتے ہیں۔ چند اشعار سے اس محسنۂ معنوی کا رنگ ملاحظہ کیجیے:

دہر میں عیشِ دوام آئیں کی پابندی سے ہے　　موج کو آزادیاں سامانِ شیون ہو گئیں

(ب د،۱۸۷)

ہر اک مقام سے آگے گزر گیا مہِ نو　　کمال کس کو میسّر ہوا ہے بے تگ و دو

(ب ج،۷۴)

عشق و مستی نے کیا ضبطِ نفس مجھ پہ حرام　　کہ گرہ غنچے کی کھلتی نہیں بے موجِ نسیم!

(ض ک،۳۰)

محروم رہا دولتِ دریا سے وہ غوّاص　　کرتا نہیں جو صحبتِ ساحل سے کنارا

(ا ح،۱۶)

صنعت ایراد المثل یا ''ارسال المثل'' (۳۳۲) یا ''دستانزنی'' (۳۳۳) بھی ایک اعتبار سے صنعتِ مذہب کلامی ہی کی طرح مدلل مزاج رکھتی ہے۔ شاعر اس کے تحت کسی ضرب المثل کو موزونیت کے ساتھ لاتا ہے۔ علامہ کے ہاں یہ صنعت بھی بڑی رواں، بے ساختہ اور برمحل ہے۔ انداز دیکھیے:

زور چلتا نہیں غریبوں کا پیش آیا لکھا نصیبوں کا
آدمی سے کوئی بھلا نہ کرے اس سے پالا پڑے خدا نہ کرے
(ب د،۳۳)

الٰہی سحر ہے پیرانِ خرقہ پوش میں کیا کہ اک نظر سے جوانوں کو رام کرتے ہیں
(۱۳۹،")

فراقِ حور میں ہو غم سے ہمکنار نہ تو پری کو شیشۂ الفاظ میں اُتار نہ تُو
(۱۲۵،")

(ج) مبالغہ و استعجاب:

صنایعِ معنوی کے موزوں و برمحل استعمال سے کلامِ اقبال میں فطری طور پر مبالغہ واستعجاب کے عناصر بھی نمود کرتے ہیں۔ایسی مبالغہ آمیز صنعتوں میں صنعتِ تجرید، تجاہلِ عارفانہ یا تجاہلِ عارف، صنعتِ رجوع، صنعتِ حسنِ تعلیل، صنعتِ تعجب، صنعتِ مبالغہ اور صنعتِ تصلیف شامل ہیں۔علامہ کے ہاں تحیّر لازمۂ شعر ہے اور ایک اعتبار سے یہ انھی صنایعِ معنوی کا اعجاز ہے کہ وہ پوری قوت کے ساتھ استعجابیہ رنگ و آہنگ کی تشکیل میں کامیاب رہے ہیں۔بلند مرتبت فکری شاعری ویسے بھی جب تحیّر آمیز پیرائے میں ڈھلتی ہے تو حد درجہ متاثر کن ہو جاتی ہے۔اسی لیے اکثر مقامات پر یہی وصف اقبال کو شعری و فکری جودت سے ہمکنار کر گیا ہے۔

صنعتِ تجرید سے مراد کلام میں ایک ذی صفت شے سے ایک اور اُسی طرح کی ذی صفت شے حاصل کرنا ہے اور شاعر کی غرض ہی اس سے مبالغہ کرنا ہے۔جلال الدین ہمائی نے اپنی کتاب فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی میں اسے ''خطاب النفس'' کے مترادف خیال کیا ہے(۳۳۴) اس صنعت کے تحت شاعر، شعر کو جامع الصفات بنا ڈالتا ہے اور مقصود اس سے سرتاسر مبالغے اور حیرت کا حصول ہے۔ دیکھیے اقبال کس طرح ایک کے بعد دوسری صفت بیان کر کے پہلی صفت میں مبالغے کی لے تیز تر کر دیتے ہیں:

محبت کے شرر سے دل سراپا نور ہوتا ہے ذرا سے بیج سے پیدا ریاضِ طور ہوتا ہے
(ب د،۷۴)

عشق دمِ جبرئیل، عشق دلِ مصطفیؐ عشق خدا کا رسولؐ، عشق خدا کا کلام!
عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گل تابناک عشق ہے صہبائے خام عشق ہے کاس الکرام
عشق فقیہِ حرم، عشق امیرِ جنود عشق ہے ابن السبیل اس کے ہزاروں مقام!
(ب ج،۹۴، ۹۵)

صنعت تجاہلِ عارفانہ یا ''تجاہل العارف'' (۳۳۵)، ''نادان نمائی'' (۳۳۶) یا Rhetoric Question (۳۳۷) جسے قرآن کریم میں مستعمل ہونے کے سبب سے تقدس کے پیشِ نظر ''سوق المعلوم مساق غیرہ'' بھی کہا گیا ہے (۳۳۸)، وہ صنعت ہے جس کے ذریعے شاعر کسی چیز کے متعلق جان بوجھ کر غفلت یا بے خبری برتتا ہے اور اس سے اس کا مقصد مبالغے میں زیادتی ہوتا ہے۔ اقبال نے اس صنعتِ معنوی کو بھی ماقبل کے کلاسیکی شعرا کے مقابلے میں کمال درجے کی فنی مہارت کے ساتھ اختیار کیا ہے۔ خصوصاً ان کے تشبیہاتی نظام کی تشکیل میں صنعتِ تجاہلِ عارفانہ کا اہم حصہ ہے۔ جیسے لکھتے ہیں:

جگنو کی روشنی ہے کاشانۂ چمن میں — یا شمع جل رہی ہے پھولوں کی انجمن میں
آیا ہے آسماں سے اُڑ کر کوئی ستارہ — یا جان پڑ گئی ہے مہتاب کی کرن میں
یا شب کی سلطنت میں دن کا سفیر آیا — غربت میں آ کے چمکا گمنام تھا وطن میں
تکمہ کوئی گرا ہے مہتاب کی قبا کا — ذرّہ ہے یا نمایاں سُورج کے پیرہن میں
(ب د، ۸۴)

میں کہاں ہوں تو کہاں ہے؟ یہ مکاں کہ لامکاں ہے؟ — یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تری کرشمہ سازی؟
(ب ج، ۱۷)

اہرام کی عظمت سے نگوں سار ہیں افلاک — کس ہاتھ نے کھینچی ابدیّت کی یہ تصویر؟
(ض ک، ۱۱۶)

خبر نہیں کیا ہے نام اس کا، خدا فریبی کہ خود فریبی — عمل سے فارغ ہوا مسلماں بنا کے تقدیر کا بہانہ
(ا ح، ۴۵)

صنعتِ رجوع یا ''بازگشت'' (۳۳۹) میں شاعر اپنے شعر پارے میں ایک شے کی کوئی صفت بیان کرنے کے بعد اس کا بطلان کر کے ازدیادِ مدح کی خاطر کسی دوسری بہتر صفت کی طرف رجوع کرتا ہے اور اس سے اس کا مقصود رنگِ مبالغہ کو شوخ کرنا ہوتا ہے۔ علامہ کے مبالغہ آمیز پیرائے اس صنعت کی کرشمہ کاریاں دکھاتے ہیں اور بازگشت کی صنعت اس قدر لطیف ہے کہ قاری بھرپور طور پر حظ اٹھاتا ہے، مثلاً:

کیا کہوں بے خودیِ شوق میں لذّت کیا ہے — چاند یہ وہ ہے کہ گھٹتا نہیں کامل ہو کر
(ب د، ۱۰۰)

تو خاک کی مُٹھی ہے، اجزا کی حرارت سے — برہم ہو، پریشاں ہو، وسعت میں بیاباں ہو
(''، ۲۸۰)

تخیلات کی دنیا غریب ہے، لیکن — غریب تر ہے حیات و ممات کی دنیا
(ض ک، ۳۳)

صنعتِ حسن تعلیل یا ''بھانگی نیک'' (۳۴۰) کے تحت شاعر ایک ایسی چیز کو دوسری کے لیے علت یا وجہ ٹھہراتا ہے جو حقیقت میں اس کا سبب نہیں ہوتی مگر اُسے باور کرنے میں لطف آتا ہے۔ شاعرانہ مبالغے کی تعمیر میں اس صنعت کا خاصا اہم کردار ہے اور یہ براہِ راست معنویت و دلنشینی پر اثر انداز ہوتی ہے۔ علامہ اس کی کاریگری سے کماحقہ، آگاہ ہیں اور اسے بڑے قرینے سے برتتے ہیں، جیسے:

محبت کے لیے دل ڈھونڈ کوئی ٹوٹنے والا　　یہ وہ مے ہے جسے رکھتے ہیں نازک آبگینوں میں
(ب د، ۱۰۴)

عالمِ سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق　　وصل میں مرگِ آرزو، ہجر میں لذّتِ طلب
(ب ج، ۱۱۴)

جمیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے　　نگاہِ شاعرِ رنگیں نوا میں ہے جادو
(''، ۱۳۰)

اقبال، صنعتِ تعجب کے ذریعے اپنی شاعری میں استعجابیہ رنگ کو قوی تر کر دیتے ہیں۔ اس صنعت کو شعر میں سموتے ہوئے شاعر کسی امر پر تعجب و تحیّر کا اظہار کرتا ہے اور بڑی خوش سلیقگی سے اپنی بات پہنچانا چاہتا ہے۔ علامہ کے شعری اوراق میں حیرت کے عناصر جابجا بکھرے ہوئے ہیں جو اُن کے برّاق ذہن پر دال ہیں، مثلاً:

چمکنے والے مسافر عجب یہ بستی ہے　　جو اوج ایک کا ہے دوسرے کی پستی ہے
(ب د، ۱۴۷)

دو عالم سے کرتی ہے بیگانہ دل کو　　عجب چیز ہے لذّتِ آشنائی
(ب ج، ۱۰۵)

دل کیا ہے؟ اس کی مستی و قوت کہاں سے ہے؟　　کیوں اس کی اک نگاہ اُلٹتی ہے تختِ کے؟
(ض ک، ۱۱۵)

تمام عارف و عامی خودی سے بیگانہ!　　کوئی بتائے یہ مسجد ہے یا کہ مَے خانہ!
(ا ح، ۴۱)

صنعتِ مبالغہ یا ''مقبولہ'' (۳۴۱) یا ''مبالغۂ مقبول'' (۳۴۲) جسے کسی قدر انگریزی میں "Amplificaton" کے مترادف بھی قرار دیا جاسکتا ہے (۳۴۳)، وہ صنعت ہے جس کے ذریعے کلام میں کسی امر کو ایسی شدت سے بیان کیا جاتا ہے کہ اُس حد تک اُس کا پہنچنا ناممکن یا بعید از قیاس ہو۔ محققینِ بدیع اس کے تین درجات ''تبلیغ'' (مبالغہ عقل و عادت دونو کے نزدیک ممکن ہو)، ''اغراق'' (مبالغہ عقل کے لحاظ سے ممکن اور عادت کے اعتبار سے ناممکن ہو) اور ''غلو'' (عقل و عادت دونوں سطحوں پر مبالغہ ناممکن ہو) بتاتے ہیں۔ اقبال نے خوشگوار مبالغے کا اظہار کیا ہے اور اُن کے ہاں خلافِ عقل اور خلافِ عادت مبالغہ آمیزی یعنی غلو پر مبنی بیانات، کم ملتے ہیں۔ وجہ یہی ہے کہ وہ اپنے اشعار کو چیستاں

نہیں بنانا چاہتے تھے بلکہ شعریت کے ساتھ ساتھ ترسیلِ مطلب کا فریضہ بھی ہر لحظہ اُن کے پیشِ نظر رہتا تھا۔ وہ اگر کہیں مبالغے کی بڑھی ہوئی صورت یعنی غلو کا اظہار کرتے بھی ہیں تو اس کے لیے شعر میں ایسی شرط لگا دیتے ہیں یا کوئی ایسا امر واجب کر دیتے ہیں کہ وہ اغراق کے درجے پر آ جاتا ہے۔ مبالغہ ان کی شاعری کا لازمی عنصر ہے اور اُن کا نظریۂ زیست اس سے نکھر کر سامنے آتا ہے۔ وہ جن آفاقی تصورات کی پیشکش کرنا چاہتے تھے، اُن کی بُنت مبالغے کی رنگ آمیزی کے بغیر ممکن بھی نہ تھی۔ تاہم یہاں بھی مطمحِ نظر، شعری بیان پر حاوی ہے:

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے ۔۔۔ خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے؟

(ب ج، ۵۵)

محبت مجھے اُن جوانوں سے ہے ۔۔۔ ستاروں پہ جو ڈالتے ہیں کمند

(" ،۱۵۴)

خودی میں ڈوبنے والوں کے عزم و ہمت نے ۔۔۔ اس آبجو سے کیے بحرِ بیکراں پیدا

(ض ک، ۱۰۱)

خورشید کرے کسبِ ضیا تیرے شرر سے ۔۔۔ ظاہر تری تقدیر ہو سیمائے قمر سے

(" ،۱۲۲)

صنعتِ تصلیف بھی مبالغہ و تعجب کی تشکیل میں معاونت کرتی ہے۔ اس صنعت کی وساطت سے شاعر جا بجا تفاخر کا اظہار کرتا اور اپنے حق میں شیخی بگھارتا دکھائی دیتا ہے۔ علامہ نے بھی اپنی شاعری میں مبالغہ و تعلی پر مبنی اس صنعت کا استعمال کیا ہے مگر یہاں بھی اُن کی جدت و انفرادیت قابلِ دید ہے:

کہیں ذکر رہتا ہے اقبال تیرا ۔۔۔ فسوں تھا کوئی تیری گفتار کیا تھی

(ب د، ۹۹)

زیارت گاہِ اہلِ عزم و ہمت ہے لحد میری ۔۔۔ کہ خاکِ راہ کو میں نے بتایا رازِ الوندی

(ب ج، ۱۴)

ترا گناہ ہے اقبال مجلس آرائی ۔۔۔ اگرچہ تو ہے مثالِ زمانہ کم پیوند!
جو کوکنار کے خوگر تھے اُن غریبوں کو ۔۔۔ تری نوا نے دیا ذوقِ جذبہ ہائے بلند!

(ض ک، ۱۲)

مری نوائے غم آلود متاعِ عزیز ۔۔۔ جہاں میں عام نہیں دولتِ دلِ ناشاد
گلہ ہے مجھ کو زمانے کی کور ذوقی سے ۔۔۔ سمجھتا ہے مری محنت کو محنتِ فرہاد

(ا ح، ۴۶)

(د) تقابل و موازنہ:

شعرِ اقبال میں بعض صنایعِ معنوی نے تقابل و موازنہ کی فضا بھی موثر طور پر تشکیل دی ہے۔ اس ضمن میں اقبال صنعتِ طباق یا تضاد، صنعتِ تفریق، صنعتِ تقسیم، صنعتِ جمع و تفریق اور صنعتِ جمع و تقسیم سے کام لے کر کلام میں اس قدر جاذبیت اور تاثیر پیدا کر دیتے ہیں کہ بات دل میں اُترتی چلی جاتی ہے۔ خصوصاً صنعتِ تضاد یا طباق کا انھوں نے کثرت سے استعمال کیا ہے اور ان کے ہاں معنی آفرینی میں اس شعری خوبی کا نہایت اہم حصہ ہے۔ وہ اس امر سے بخوبی آگاہ ہیں کہ تقابل و موازنہ کے ذریعے کلام میں استدلالی رنگ ابھرتا ہے اور بعض اہم تصورات و نظریات کی تفہیم سہل ہو جاتی ہے۔ چنانچہ وہ متذکرہ معنوی صنعتوں کی وساطت سے ان مقاصد کا حصول عمدگی سے کرتے نظر آتے ہیں۔

صنعتِ طباق یا تضاد جسے ''تطبیق'' و ''تکافو'' (۳۴۴)، ''تقابلِ ضدّین'' (۳۴۵)، ''متضاد'' (۳۴۶)، ''مطابقت'' (۳۴۷) اور ''ناسازی'' (۳۴۸) سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے اور جو انگریزی میں "Antithesis" کہلاتی ہے (۳۴۹)، بنیادی طور پر وہ صنعت ہے جس کے تحت شاعر اپنے کلام میں دو ایسے الفاظ لاتا ہے جن کے معنوں میں ضد یا مقابلے کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ اسے دو اقسام، ایجابی اور سلبی میں منقسم کیا جاتا ہے۔ تضاد ایجابی میں متضاد الفاظ کے ہمراہ حرفِ نفی کا التزام نہیں کیا جاتا جبکہ تضاد سلبی میں حرفِ نفی کے اہتمام کے بجائے دو ایک ہی مصدر سے مشتق ایسے الفاظ لائے جاتے ہیں جن میں سے ایک مثبت اور دوسرا منفی ہوتا ہے۔ علامہ کلام میں تضاد و تخالف کی نزاکتوں سے بخوبی آگاہ تھے، لہٰذا وہ بڑے دل پذیر انداز میں تواتر سے اس صنعت پر اپنی چابکدستی کا ثبوت دیتے ہیں۔ انھوں نے طباق کی دونوں صورتوں، طباق ایجابی اور طباق سلبی کو اپنی شاعری میں سمو کر حیرت انگیز نتائج کا حصول کیا ہے۔ اس ضمن میں ان کے ہاں طباق ایجابی کو برتنے کا رجحان زیادہ ہے اور بعض اوقات ایک ہی نظم میں اس قسم پر مبنی کئی شعر مل جاتے ہیں۔ علامہ نے اس صنعتِ معنوی سے استفادہ کرتے ہوئے بھی فطری بے ساختگی کو مقدم رکھا ہے جس کے باعث کہیں بھی محض صنعت کو ٹھونسنے کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ انھوں نے صنعت تضاد یا طباق کی وساطت سے نہ صرف اپنے بنیادی تصورات کی تقابلی انداز میں توضیح کر دی ہے بلکہ بعض اہم امور مثلاً زمانے کا تغیر و تبدل، کیفیاتِ ظاہریہ و باطنیہ میں تفاوت، افراط و تفریط اور قدیم اور جدید تہذیب کے فرق کو ظاہر کرنے کے لیے بھی اس صنعتِ شعری سے فایدہ اٹھایا گیا ہے۔ حتیٰ کہ اقبال کے محبوب اور مرکزی تصورات کی تشکیل بھی اس صنعت کے استمداد سے زیادہ عمدگی سے ہوئی ہے۔ بعض اوقات وہ اپنی منظومات کے عناوین تک تضاد کی صورت میں قائم کر دیتے ہیں۔ بعینہٖ بعض اوقات پوری پوری نظم میں اس صنعت کی نادرہ کاری ملتی ہے۔ اقبال کے تخلیق کردہ کچھ کردار بھی تضاد و تقابل ہی کے نتیجے میں نمایاں ہوئے ہیں۔ شعرِ اقبال میں یہ صنعت نہ صرف سنجیدہ شاعری میں مستعمل ہے بلکہ اُن کے ظریفانہ کلام میں بھی اس محسنۂ شعری کی قوت و کاریگری کا بھرپور احساس ہوتا ہے۔ علامہ کی بعض شعری تراکیب کا حُسن بھی صنعتِ تضاد میں ڈھل کر زیادہ نکھرتا ہے مثلاً اس سلسلے میں ''وصال و فراق''، ''عقل و عشق''، ''دوش و فردا''، ''فقر و شاہنشہی''، ''نار اور نور''، ''ظلمت و ضیا'' اور ''تدبیر و تقدیر'' اُن کی کلیدی تراکیب ہیں۔ اقبال کے ہاں طباقِ ایجابی اور طباقِ سلبی کا انداز ذیل کے اشعار سے بخوبی مترشح ہوتا ہے:

طباق ایجابی:

کثرت میں ہو گیا ہے وحدت کا راز مخفی ــــ جگنو میں جو چمک ہے وہ پھول میں مہک ہے
(ب د،۸۵)

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام ــــ اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں
(ب ج،۱۸)

جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا ــــ زندگی کی شبِ تاریک سحر کر نہ سکا
(ض ک،۶۹)

آزاد کی رگ سخت ہے مانندِ رگِ سنگ ــــ محکوم کی رگ نرم ہے مانندِ رگِ تاک
(ا ح،۴۰)

طباق سلبی:

گلزارِ ہست و بود نہ بیگانہ وار دیکھ ــــ ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ
(ب د،۹۸)

نگاہ وہ نہیں جو سُرخ و زرد پہچانے ــــ نگاہ وہ ہے کہ محتاجِ مہر و ماہ نہیں
(ض ک،۱۷۷)

حقائقِ ابدی پر اساس ہے اس کی ــــ یہ زندگی ہے، نہیں ہے طلسمِ افلاطوں!
(۴۹،")

روشن تو وہ ہوتی ہے، جہاں بیں نہیں ہوتی ــــ جس آنکھ کے پردوں میں نہیں ہے نگہِ پاک
(ا ح،۲۸)

صنعتِ تفریق کے تحت شاعر ایک ہی نوع کی دو چیزوں میں فرق ظاہر کرتا ہے اور اس سے اُس کا مقصود ان کے مابین پائے جانے والے تفاوت کی نشاندہی کرنا ہوتا ہے۔ اقبال نے اس صنعت کو بھی موازنہ و تقابل کے لیے مستعار لیا ہے اور اپنے نظریات کی تفہیم کرانے میں اسے عمدگی سے معاون ٹھہرایا ہے، مثلاً:

تجھے آبا سے اپنے کوئی نسبت ہو نہیں سکتی ــــ کہ تو گفتار وہ کردار تو ثابت وہ سیّارا
(ب د،۱۸۰)

بہت دیکھے ہیں میں نے مشرق و مغرب کے مے خانے ــــ یہاں ساقی نہیں پیدا، وہاں بے ذوق ہے صہبا
(ب ج،۲۳)

تری نگاہ میں ہے معجزات کی دنیا　　مری نگاہ میں ہے حادثات کی دنیا
(ض ک،۳۳)

محکوم کا دل مردہ و افسردہ و نومید　　آزاد کا دل زندہ و پُرسوز و طربناک
(ا ح،۴۰)

اسی طرح صنعتِ تقسیم کے تحت شاعر چند چیزوں کا ذکر کر کے ہر ایک کو اُن کے منسوبات پر تعیین کی قید سے تقسیم کرتا ہے یا صفات کو تعین کے ساتھ ترتیب دیتا ہے۔ اقبال اس شعری خوبی سے بھی موازنے کی دلچسپ صورتحال کی تخلیق کرتے ہیں، جیسے:

پروانے کو چراغ ہے بلبل کو پھول بس　　صدیق کے لیے ہے خدا کا رسولؐ بس
(ب د،۲۲۵)

کر بلبل و طاؤس کی تقلید سے توبہ　　بلبل فقط آواز ہے طاؤس فقط رنگ
(ب ج،۷۶)

تیری نگاہِ ناز سے دونوں مراد پا گئے　　عقل غیاب و جستجو، عشق حضور و اضطراب
(''،۱۱۴)

صنعتِ جمع وتفریق اور صنعتِ جمع وتقسیم بھی اسی قبیل کی صنعتیں ہیں جو کلام میں تقابلی فضا ترتیب دے دیتی ہیں۔ صنعتِ جمع و تفریق یا ''صنعتِ جمع مع التفریق'' (۳۵۰) میں شاعر اپنے شعر میں دو یا زاید امور کو ایک ہی حکم کے تحت جمع کرتا ہے اور پھر ان میں کوئی فرق ظاہر کرتا ہے۔ گویا ایک ہی شعری مقام پر صنعتِ جمع اور تفریق یکجان ہو جاتی ہیں بعینہٖ صنعتِ جمع وتقسیم یا ''جمع مع تقسیم'' (۳۵۱) میں بہت سی چیزوں کو شعر میں ایک ہی حکم کے تحت جمع کر کے اور پھر ان میں سے ہر ایک کو کسی اور چیز کے ساتھ منسوب کر کے اُن کو اُن کے مناسبات پر تقسیم کیا جاتا ہے۔ شعرِ اقبال سے ہر دو حوالوں سے موازنہ ومقابلہ کی مثالیں بالترتیب ملاحظہ کیجیے:

یہ ہیں سب ایک ہی سالک کی جستجو کے مقام　　وہ جس کی شان میں آیا ہے 'علّم الاسما'
مقامِ ذکر، کمالاتِ رومی و عطار　　مقامِ فکر، مقالاتِ بو علی سینا
مقامِ فکر ہے پیمائشِ زمان و مکاں　　مقامِ ذکر ہے 'سبحان ربیّ الاعلیٰ'
(ض ک،۲۳)

یہ سحر جو کبھی فردا ہے کبھی ہے امروز　　نہیں معلوم کہ ہوتی ہے کہاں سے پیدا
وہ سحر جس سے لرزتا ہے شبستانِ وجود　　ہوتی ہے بندۂ مومن کی اذاں سے پیدا
(ض ک،۱۴)

(۵) اثر آفرینی:

صنایعِ معنوی میں صنعتِ مراعاۃ النظیر، صنعتِ لف ونشر، صنعتِ اعتراض یا حشو، صنعتِ سوال و جواب، صنعتِ تشابہ الاطراف، صنعتِ اطراد، صنعتِ عکس، صنعتِ مشاکلہ اور صنعتِ ترجمۃ اللفظ وہ صنعتیں ہیں جو کلامِ اقبال میں اثر آفرینی کا سبب بنی ہیں۔ انھیں برتنے سے اقبال کے ہاں اس قدر تاثیر پیدا ہو گئی ہے کہ پڑھنے والا ہر بار نئے لطف سے بہرہ مند ہوتا ہے۔ یہ درست ہے کہ متذکرہ معنوی صناعات کی پیشکش خاصی کدو کاوش کی مقتضی ہے تاہم علامہ نے اس کے باوصف روانی، بے ساختگی اور برجستگی کو اس حد تک برقرار رکھا ہے کہ کہیں ذرّہ برابر بھی جھول محسوس نہیں ہوتا۔ یہ صنعتیں ہر اعتبار سے شعرِ اقبال میں اثر انگیزی اور عذوبت وکشش کا ایک بڑا محرک ہیں۔

صنعتِ مراعاۃ النظیر، جسے ناقدینِ فن نے "تناسب"، "ائتلاف"، "تلفیق"، "توفیق" (۳۵۲) "متناسب" (۳۵۳)، "رعایتِ نظر" (۳۵۴)، "ہمبستگی" (۳۵۵) اور "مؤاخات" (۳۵۶) سے بھی تعبیر کیا ہے، بنیادی طور پر وہ معنوی شعری خوبی ہے جس میں شاعر اپنے کلام میں ایسے الفاظ لانے کا اہتمام کرتا ہے جن کے درمیان تضاد کے علاوہ کوئی نسبت یا تعلق ہو۔ علامہ نے اس صنعت کا بہت زیادہ استعمال کیا ہے۔ وہ اس صنعت کے ذریعے خیال افروزی کا وصف پیدا کرتے ہیں۔ اگرچہ اس صنعت کو پیوندِ شعر کرتے ہوئے شعوری کاوش نہایت اہم ہے تاہم اقبال کی شاعری میں آمد کا احساس ہر جگہ نمایاں ہے۔ ان کے کلام کے مراعاۃ النظیری پہلو کی موفقیت کا اندازہ ذیل کے اشعار سے بخوبی ہوتا ہے:

واں بھی جل مرتا ہے سوزِ شمع پر پروانہ کیا؟ — اُس چمن میں بھی گل و بلبل کا ہے افسانہ کیا؟
کیا وہاں بجلی بھی ہے دہقاں بھی ہے خرمن بھی ہے — قافلے والے بھی ہیں اندیشۂ رہزن بھی ہے
(ب د، ۳۹)

اُٹھا نہ شیشہ گرانِ فرنگ کے احساں — سفالِ ہند سے مینا و جام پیدا کر
(ب ج، ۱۴۷)

ترا بحر پُر سکوں ہے! یہ سکوں ہے یا فسوں ہے؟ — نہ نہنگ ہے، نہ طوفاں، نہ خرابیِ کنارہ!
(ض ک، ۳۶)

وہ پرانے چاک جن کو عقل سی سکتی نہیں — عشق سیتا ہے انھیں بے سوزن و تارِ رفو
(ا ح، ۳۸)

اقبال، صنعتِ لف ونشر کا بڑی روانی سے استعمال کرتے ہیں اور اس ضمن میں بھی وہ تاثیرِ معنوی کو افضلیت دیتے ہیں۔ لغت میں "لف" کے معنی لپیٹنا اور "نشر" کے معنی پھیلانا کے ہیں۔ اصطلاحاً "لف" سے مراد چند چیزوں کا کلام میں ایک جگہ ذکر کرنا ہے اور "نشر" کے معنی یہ ہیں کہ ان چیزوں کے مناسبات کو بغیر تعیین کے بیان کیا جائے۔ اگر چیزوں کے مناسبات کا ذکر ان اشیا کی ترتیب کے مطابق ہو جن کا ذکر لف میں کیا گیا ہے تو، اسے "لف ونشر مرتب" کہتے ہیں اور اگر ان مناسبات کے ذکر میں ترتیب ملحوظ نہ رکھی جائے تو اس قسم کو "لف

ونشر غیر مرتب'' کہتے ہیں۔ اقبال نے ان دونو صورتوں کا اہتمام کیا ہے:

لف ونشر مرتب:

ترے آزاد بندوں کی نہ یہ دنیا نہ وہ دنیا — یہاں مرنے کی پابندی وہاں جینے کی پابندی
(ب ج، ۱۴)

نہ سلیقہ مجھ میں کلیم کا، نہ قرینہ تجھ میں خلیل کا — میں ہلاکِ جادوے سامری، تو قتیلِ شیوۂ آزری
(ب د، ۲۵۲)

لف ونشر غیر مرتب:

نہ فلسفی سے نہ مُلّا سے ہے غرض مجھ کو — یہ دل کی موت وہ اندیشہ و نظر کا فساد
(ب ج، ۷۰)

وہی نگاہ کے ناخوب و خوب سے محرم — وہی ہے دل کے حلال و حرام سے آگاہ
(ض ک، ۷۰)

صنعتِ اعتراض یا حشو، جسے ''اعتراض الکلام قبل التمام'' (۳۵۷) اور ''اعراض الکلام'' (۳۵۸) بھی کہتے ہیں، وہ صنعتِ معنوی ہے جس کے تحت شاعر اپنے کلام میں ایک لفظ یا زاید الفاظ ایسے لاتا ہے کہ شاعری اُن کے بغیر بھی کُلّی فایدہ دیتی ہو۔ اس کی تین صورتیں ''حشوِ قبیح''، (کلام میں ایسے الفاظ بڑھانا کہ ادائے معنی میں خوبی کے بجائے خامی پیدا ہو)، ''حشوِ اوسط'' (ایسے الفاظ بڑھانا کہ جن سے نہ خوبی پیدا ہو اور نہ ہی خلل) اور ''حشوِ ملیح'' (اشعار میں وہ الفاظ زاید لانا کہ جن کے در آنے سے سرتاسر خوبی پیدا ہو) ہیں، جن میں سے ''حشوِ ملیح''، یعنی تیسری صورت ہی اصل شعری خصوصیت ہے جسے ''حشو لوزنج'' یا ''حشوِ لوزینہ'' سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے (۳۵۹) اقبال نے بھی حشو ِ ملیح سے جودتِ فکر کا اظہار کیا ہے، جیسے:

جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو — شکوہ اللہ سے 'خاکم بدہن' ہے مجھ کو
(ب د، ۱۶۳)

تمدّن آفریں، خلاّقِ آئینِ جہاں داری — وہ صحراے عرب یعنی شتر بانوں کا گہوارا
(۱۸۰،'')

میں بھی حاضر تھا وہاں ضبطِ سخن کر نہ سکا — حق سے جب حضرتِ مُلّا کو ملا حکمِ بہشت!
عرض کی میں نے الٰہی مری تقصیر معاف — خوش نہ آئیں گے اسے حور و شراب ولب کشت
(ب ج، ۱۱۷)

صنعتِ سوال و جواب یعنی اشعار میں سوال و جواب لانا بھی ایک پُر تاثیر شعری خوبی ہے۔ اسے ''مراجعہ'' (۳۶۰)، ''مرافعہ''

(۳۶۱) یا ''پُرسش و پاسخ'' (۳۶۲) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ یہ صنعت ایک مصرعے، مکمل شعر یا دو اور دو سے زاید اشعار کی شکل میں ہو سکتی ہے۔ علامہ کے ہاں تاثیرِ شعری سے بھرپور یہ شعری خوبی اُن کے دلکش اور پُر اثر مکالمات کی شکل میں ڈھل گئی ہے جو ان کے ہاں ڈرامائیت کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتے ہیں (۳۶۳) مثلاً:

عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا　　بُھولے بھٹکے کی رہنما ہُوں میں
بوند اک خون کی ہے تُو لیکن　　غیرتِ لعلِ بے بہا ہُوں میں
"　"　"　"　"　"　"　"
دل نے سُن کر کہا یہ سب سچ ہے　　پر مجھے بھی تو دیکھ کیا ہُوں میں
رازِ ہستی کو تُو سمجھتی ہے　　اور باطن سے آشنا ہُوں میں
(ب د، ۴۱)

تاثیرِ کلام ہی کے ضمن میں اقبال نے صنعتِ تشابہ الاطراف سے بھی کام لیا ہے، جس کے تحت کلام کو ایسی شے کے ساتھ تمام کیا جاتا ہے جو ابتدا کے ساتھ مناسبت رکھتی ہو۔ یہ خصوصیت شعرِ اقبال میں ویسے بھی موجود ہے اور تقریباً ہر عمدہ شاعر دونوں مصرعوں کی مطابقت کا خیال رکھتا بھی ہے، مثلاً اقبال لکھتے ہیں:

تھا سراپا رُوح تو بزمِ سخن پیکر ترا　　زیبِ محفل بھی رہا محفل سے پنہاں بھی رہا
(ب د، ۲۶)

صنعتِ اطراد کے تحت شاعر اپنے ممدوح یا قابلِ مذمت شخصیت کا ذکر کرتے ہوئے اُس کے باپ دادا کا نام بالترتیب یا بغیر کسی ترتیب سے لاتا ہے تاکہ اپنے مطمحِ نظر کو قاری کے ذہن پر پوری تاثیر کے ساتھ راسخ کر سکے۔ علامہ صنعتِ تلمیح کے ساتھ صنعتِ اطراد کا امتزاج کر کے کمال کی اثر انگیزی پیدا کر دیتے ہیں، جیسے:

بُت شکن اُٹھ گئے باقی جو رہے بُت گر ہیں　　تھا براہیم پدر اور پسر آزر ہیں
(ب د، ۲۰۰)

صنعتِ عکس، کو ''صنعتِ تبدیل'' (۳۶۴)، ''طرد'' (۳۶۵) یا ''مقلوبِ مستوی'' (۳۶۶) بھی کہتے ہیں۔ اس میں کلام کے بعض اجزا کو مقدم اور موخر کر کے، پھر موخر کو مقدم اور مقدم کو موخر لایا جاتا ہے۔ شعرِ اقبال میں انداز دیکھیے:

دُنیا کے بت کدوں میں پہلا وہ گھر خدا کا　　ہم اُس کے پاسباں ہیں وہ پاسباں ہمارا
(ب د، ۱۷۲)

پسند اس کو تکرار کی خُو نہیں　　کہ تو میں نہیں اور میں تو نہیں
(ب ج، ۱۲۶)

جھپٹنا پلٹنا پلٹ کر جھپٹنا لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ
(۱۶۵،")

صنعتِ مشاکلہ یا "مشاکلت" (۳۶۷) میں شاعر دو چیزوں کا ذکر کرتا ہے اور ان دونوں کو ایک جگہ مذکور ہونے کی مناسبت سے ایک ہی لفظ سے تعبیر کر دیتا ہے:

رعبِ فغفوری ہو دنیا میں کہ شانِ قیصری ٹل نہیں سکتی غنیمِ موت کی یورش گری
(ب د،۱۵۰)

مرا دل مری رزم گاہِ حیات! گمانوں کے لشکر یقیں کا ثبات
(ب ج،۱۲۵)

اقبال نے صنعتِ ترجمۃ اللفظ سے اپنے کلام میں بلاغت وعلمیّت پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ اثر انگیزی کے لیے بھی اسے مستعار لیا ہے۔ اس صنعتِ معنوی کے ذریعے شاعر کلام میں ایک لفظ کے بعد دوسرا لفظ ایسا لاتا ہے جو اُس کا ترجمہ ہو اور اس سلسلے میں یہ قطعاً لازمی نہیں کہ دونوں لفظ آپس میں مربوط ہوں، مثلاً علامہ کے شعر دیکھیے:

شجر ہے فرقہ آرائی تعصب ہے ثمر اس کا یہ وہ پھل ہے کہ جنت سے نکلواتا ہے آدم کو
(ب د،۷۴)

شبنم کی طرح پھولوں پہ رو اور چمن سے چل اس باغ میں قیام کا سودا بھی چھوڑ دے
(۱۰۸،")

اندھیری رات میں کرتا ہے وہ سُرود آغاز صدا کو اپنی سمجھتا ہے غیر کی آواز
(۱۳۱،")

تو اے مسافرِ شب! خود چراغ بن اپنا کر اپنی رات کو داغِ جگر سے نورانی
(ب ج،۱۳۶)

گویا صنایع لفظی کی طرح صنایع معنوی بدیع کے سلسلے میں بھی علامہ نے مکمل فنی کارگیری کا ثبوت دیا ہے۔ انھوں نے ان معنوی صنعتوں سے ذو معنویت وایہام، زور اور دلالت، مبالغہ واستعجاب، تقابل وموازنہ اور اثر آفرینی کے خصایص جس عمدگی سے ابھارے ہیں، وہ اُن کے کمالِ شعری کی قوی دلیل ہے۔ اقبال کے ہاں صناعانہ خوبیاں زیادہ تر معانی کی تمام تر دلالتوں کو واضح اور روشن کرنے کے لیے مستعمل ہیں۔ اُن کے اس قبیل کے شعری تجربات سے اندازہ ہوتا ہے کہ زیادہ تر مقامات پر صنایع بدایع زیورِ کلام ہونے کے باوصف اُس وقت زیادہ موثر اور کارگر ہو گئے ہیں جب انھیں معنویت اور اثر آفرینی کے لیے مستعار لیا گیا ہے۔ یوں بھی اگر اقبال جیسا پیغام بر اور فلسفی شاعر محسنات لفظی ومعنوی کو بطور وسیلہ شعر اپناتا ہے تو ان سے لفظی موشگافیاں ہرگز مطلوب نہیں ہو سکتیں بلکہ یقینی طور پر ان کا مقصود جدتِ فکر

پر مبنی نظریات و تصورات کا ابلاغ یا مکمل معنوی ابعاد کے ساتھ اذہان و قلوب پر اثر انداز کرنا ہی ٹھہرے گا۔ چنانچہ اوراقِ شعرِ اقبال میں اسی حقیقت کا عملی اطلاق اپنی تمام تر جولانیوں کے ساتھ نمود کرتا ہے ___ جو یقیناً شاعرانہ صنعت گری میں اجتہادانہ پہلو سے عبارت ہے۔ اسی سبب سے بدیعِ لفظی ہوں یا معنوی، اقبال دونو کو جزوِ کلام بناتے ہوئے کہیں بھی ٹھوکر نہیں کھاتے۔ چونکہ وہ الفاظ و معانی کی مطابقتِ تام کا خیال رکھتے ہیں، اس لیے بھی یہ صنعتیں زیادہ دل پذیر ہیں اور آرایش و زیبایشِ کلام سے کہیں بڑھ کر پڑھنے والے کو بے مثل مطالب و مفاہیم کا اسیر کر لیتی ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ صنعتیں خیال افروزی اور تخیل انگیزی کے اوصاف پیدا کرنے میں بھی ممیز و ممتاز ہیں۔

حوالے اور حواشی :

(۱) عابد علی عابد، سید: البدیع، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۱ء، ص ۵۵، ۵۶، ۵۷

(۲) دیکھیے: (i) محمد خزائلی و حسن سادات ناصری: بدیع و قافیہ، تہران: موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر، طبع اول ۱۳۳۴، ص ۱۱

(ii) نذیر احمد: اقبال کے صنایع بدایع، لاہور: آئینہ ادب چوک مینار انارکلی، طبع اول ۱۹۶۶ء، ص ۲۴

(۳) تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے: البدیع، ص ۶۲ تا ۸۹

(۴) سید علی رضا نقوی (مولف) فرہنگِ جامع (فارسی بہ انگلیسی و اُردو)، اسلام آباد: رایزنی فرہنگی جمہوری اسلامی ایران و نیشنل بک فاؤنڈیشن، طبع اول ۱۳۷۲، ص ۱۳۹

(۵) حسن اللغات (فارسی۔ اُردو)، لاہور: اورینٹل بک سوسائٹی، س ن، ص ۱۰۴

(۶) حییم، سلیمان (مؤلف): فرھنگِ جامع (فارسی۔ انگلیسی)، تہران: کتابفروشی یہودا بروخیم ۱۳۴۱، ج ۱، ص ۸۱۰

(۷) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مولف): قومی انگریزی اُردو لغت، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم ۲۰۰۲ء، ص ۱۶۹۶

(۸) لطف اللہ کریمی (مولف) اصطلاحاتِ ادبی (انگلیسی۔ فارسی)، تہران: مجمع علمی و فرہنگی مجد، طبع اول ۱۳۷۲، ص ۱۱۶

(۹) ایضاً

(۱۰) ایضاً، ص ۱۱۶، ۱۱۷

(۱۱) نصر اللہ تقوی: ھنجارِ گفتار، بحوالہ البدیع از سید عابد علی عابد، ص ۳۶

(۱۲) جلال الدین ہُمائی: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی، تہران: انتشارات توس، طبع سوم ۱۳۶۴، ج ۱، ص ۳۸

(۱۳) میر صادقی: واژہ نامۂ ھنر شاعری، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص ۳۸

(۱۴) عبدالحسین سعیدیان (مولف) دانشنامۂ ادبیات، تہران: انتشاراتِ ابنِ سینا، طبع اول ۱۳۵۳، ص ۲۵

(۱۵) شمس الدین فقیر: حدائق البلاغۃ (مع ترجمہ)، کانپور: مطبع نامی منشی نولکشور، نومبر ۱۸۸۷ء، ص ۵۹

(۱۶) اصغر علی روحی، مولانا: دبیر عجم، لاہور: مطبع گیلانی، طبع دوم ۱۹۳۶ء، ص ۲۸۲

(۱۷) نجم الغنی رامپوری، مولوی: بحر الفصاحت، لاہور: مقبول اکیڈمی (طبع نو) ۱۹۸۹ء، ج۲، ص۸۹۲

(۱۸) محمد سجاد مرزا بیگ دہلوی: تسہیل البلاغت، دہلی: محبوب المطابع برقی پریس ۱۳۳۹ھ، ص۱۶۷

(۱۹) زیلمی، سید جلال الدین احمد جعفری: کنز البلاغت بکوشش عبدالواسع جعفری، الہ آباد: مطبع انوار احمد، س ن، ص۱۸۶

(۲۰) محمد عبیداللہ الاسعدی: تسہیل البلاغۃ، لاہور: المکتبہ الاشرفیہ، طبع دوم، س ن، ص۱۷۲

(۲۱) منصف خاں سحاب، نگارستان، لاہور: دارالتذکیر ۱۹۹۸ء، ص۱۷۲

(۲۲) عابد علی عابد، سید: شعرِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۳ء، ص۳۲۷

(۲۳) کزازی، میر جلال الدین: بدیع (زیباشناسی سخن پارسی)، تہران: کتاب ماد، طبع چہارم ۱۳۸۱، ص۲۷، ۲۸

(۲۴) عابد علی عابد، سید: شعرِ اقبال، ص۳۲۷، ۳۲۸

(۲۵) کزازی، میر جلال الدین: بدیع (زیبا شناسی سخن پارسی)، ص۱۱۰

(۲۶) حالانکہ یہ درست نہیں کیونکہ تملیح سے مراد 'افزودن نمک بہ طعام' ہے، دیکھیے: واژہ نامۂ ھنرِ شاعری از میمنت میر صادقی، ص۸۳

(۲۷) فرہنگِ عمید، تہران: کتاب خانہ محمد حسن علمی ۱۳۴۳ھ، ص۴۱۷

(۲۸) فرہنگ آنند راج، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر ۱۹۸۴ء، ج۲، ص۱۱۸۶

(۲۹) فیروز اللغات فارسی از مولوی فیروز الدین، لاہور: فیروز سنز ۱۹۵۲ء، ص۲۶۱

(۳۰) فرہنگِ تلمیحاتِ شعرِ معاصر از محمد حسین محمدی، تہران: نشر میترا، طبع اول ۱۳۷۴، ص۷

(۳۱) فنون بلاغت و صناعاتِ ادبی از جلال الدین ہمائی، تہران: انتشارات توس، طبع سوم ۱۳۶۴، ج۲، ص۳۲۸

(۳۲) فرہنگِ جامع (فارسی۔انگلیسی) از سلیمان حییم، ج۱، ص۴۷۳

(۳۳) فرہنگِ تلمیحات از سیروس شمیسا، تہران: انتشارات فردوس، طبع چہارم ۱۳۷۳، ص۵

(۳۴) لغت نامہ دھخدا از علی اکبر دہخدا زیر نظر دکتر محمد معین، تہران: ۱۳۳۳، شمارہ مسلسل ۱۰۲، شمارہ حرف 'ت'، ۷، ص۹۱۵

(۳۵) لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی (انگلیسی۔فارسی)، ص۲۵، ۲۶

(۳۶) میر صادقی: واژہ نامۂ ھنر شاعری، ص۸۳

(۳۷) فقیر، شمس الدین: حدائق البلاغۃ (ترجمہ) امام بخش صہبائی، لکھنؤ: مطبع نولکشور، س ن، ص۱۰۲

(۳۸) محمد عبیداللہ الاسعدی: تسہیل البلاغۃ، ص۲۰۴، ۲۰۵

(۳۹) فرہنگِ صبا، ایران: انتشارات صبا، سال ۷۲، ص۲۹۷

(۴۰) فیروز اللغاتِ فارسی، ص۲۶۱

(۴۱) دانش نامۂ ادب فارسی (۲)، ایران: آسیائی مرکزی ۱۳۷۵ش، ج ا، ص ۳۰۰

(۴۲) شمس قیس رازی: المعجم فی معاییر اشعار العجم بکوشش سیروس شمیسا، تہران: انتشاراتِ فردوس، چاپہ خانہ رامین، طبع اول ۱۳۷۳ھ، ص ۳۲۵، ۳۲۶

(۴۳) نجم الغنی رامپوری، مولوی: بحر الفصاحت، لاہور: مقبول اکیڈمی (طبع نو) ۱۹۸۹، ج ۲، ص ۱۱۱۳

(۴۴) محمد حسین محمدی: فرہنگِ تلمیحاتِ شعرِ معاصر، ص ۸

(۴۵) کزازی، میر جلال الدین: بدیع ___ (زیباشناسی سخن پارسی)، ص ۱۱۰

(46) Cuddon, J.A: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary theory,* London: Penguin Books, 4th Ed. 1999, page:27

(47) Lutufullah Karimi: *A Contrastive Analysis of English- Persion Literary Terms,* page:24

(48) Chris Baldick: *The concise Oxford Dictionary of Literary Criticism,* New York: Oxford University Press 1990, page:6

(۴۹) فرہنگِ بزرگ (مولف) حسن انوری، ج ا، ص ۴۱۹

(۵۰) فرہنگ جامع (فارسی۔انگلیسی) از سلیمان حییم، یک جلدی، ص ۴۲

(۵۱) فیروز اللغاتِ فارسی، ص ۵۴

(۵۲) فرہنگِ فارسی معین، ج ا، ص ۲۷۷

(۵۳) فرہنگِ عمید، ص ۱۴۷

(۵۴) دانش نامۂ ادبِ فارسی، ج ا، ص ۱۱۴

(۵۵) دیکھیے: (i) اشاراتِ اقبال از عبدالرحمٰن طارق، لاہور: کتاب منزل، طبع دوم ۱۹۵۱ء (ii) تلمیحات و اشارات (مضمون) فضل الٰہی عارف مشمولہ متاعِ اقبال، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۲۲۷

(۵۶) سید عبداللہ، ڈاکٹر: مسائلِ اقبال، لاہور: مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، طبع اول ۱۹۷۴ء، ص ۱۵

(۵۷) صوفی تبسم: علامہ اقبال صوفی تبسم کی نظر میں (مرتبہ) ڈاکٹر نثار احمد فاروقی، ص ۸۵، ۸۶

(۵۸) محمد انور صابری: کلامِ اقبال اور تلمیحات (مضمون) مشمولہ اقبال شناسی اور ایجرٹن کالج میگزین (مرتبہ) دلشاد کلانچوی، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۹۲ء، ص ۲۱، ۲۲

(۵۹) نذیر نیازی، سید: اقبال کے حضور ــ نشستیں اور گفتگوئیں، کراچی: اقبال اکیڈمی ۱۹۳۸ء، جزو اول، ص ۶۰، ۶۱

(۶۰) مکتوب بہ نام اکبرالہ آبادی مشمولہ کلیاتِ مکاتیبِ اقبال (مرتبہ) سید مظفر حسین برنی، لاہور: ترتیب پبلشرز، س ن، ج ا، ص ۳۲۰

(۶۱) مکتوب بہ نام مولانا گرامی، ایضاً، ص ۴۳۹

(۶۲) مکتوب بہ نام شیخ نور محمد، ایضاً، ج ۲، ص ۱۵۶

(۶۳) مکتوب بہ نام ڈاکٹر نکلسن، " " ص ۱۶۹

(۶۴) تفصیل کے لیے دیکھیے:

(i) اقبال اور قرآن از ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان ۱۹۸۸ء

(ii) اقبال اور قرآن (مرتبہ) عارف بٹالوی، کراچی: کتاب لمیٹڈ ۱۹۵۰ء

(۶۵) ملاحظہ کیجیے:

(i) تلمیحاتِ اقبال ــــ قرآنِ کریم سے (مضمون) مشمولہ اقبال اور قرآن از پرویز، لاہور: ادارۂ طلوعِ اسلام ۱۹۷۵ء، ص ۳۴

(ii) کلامِ اقبال میں تلمیحاتِ قرآنی (مضمون) عباداللہ فاروقی مشمولہ اقبال شناسی کے زاویے (مرتبہ) ڈاکٹر سلیم اختر، لاہور: بزمِ اقبال ۱۹۸۵ء، ص ۲۳۶

(iii) اقبال اور قرآنی تلمیحات (مضمون) انعام الحق کوثر مشمولہ اقبال شناسی اور ادبیاتِ بلوچستان کی تخلیقات، لاہور، بزمِ اقبال ۱۹۹۰ء، ص ۹۹

(۶۶) کلامِ اقبال میں فرعون سے متعلق تلمیحات بہت کم ہیں، البتہ حضرت موسیٰؑ کی تلمیحوں کی مختلف نوعیتیں ضرور بار بار رقم ہوئی ہیں۔

(۶۷) تلمیحاتِ اقبال (مضمون) از عاشق حسین بٹالوی مشمولہ منشوراتِ اقبال (مرتبہ) لاہور: بزمِ اقبال، طبع دوم ۱۹۸۸ء، ص ۱۲۸

(۶۸) تلمیحاتِ انبیائے کرام تصانیفِ اقبال میں (مضمون) مشمولہ تقدیرِ امم اور اقبال از ڈاکٹر محمد ریاض، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء، ص ۲۷۱، ۲۷۲

(۶۹) ابلیس کے شعری کردار کی توضیح کے لیے اس مقالے کا باب سوم دیکھیے۔

(۷۰) باب سوم ملاحظہ کریں۔

(۷۱) فرہنگِ تلمیحات از ڈاکٹر سیروس شمیسا، ۲۴۷

(۷۲) احادیث کی ان تلمیحوں کے اشارات کے لیے ذیل کی کتب سے استفادہ کیا گیا ہے:

(i) اکبر حسین قریشی، ڈاکٹر: مطالعۂ تلمیحات و اشاراتِ اقبال، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع دوم ۱۹۸۶ء

(ii) فضل الٰہی عارف: متاعِ اقبال، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع اول ۱۹۷۷ء

(۷۳) مکتوب بہ نام خواجہ حسن نظامی مشمولہ کلیاتِ مکاتیبِ اقبال، (مرتبہ) مظفر حسین برنی، ج ۱، ص ۳۳۹، ۳۴۰

(۷۴) دیکھیے مضمون "علامہ اقبال کی شاعری میں روح القدس کی اصطلاح" مشمولہ علامہ اقبال اور مسیحی اصطلاحات، لاہور: مسیحی اشاعت خانہ، طبع سوم ۱۹۸۹ء، ص ۱۶۸

(۷۵) فرہنگِ تلمیحات، ص ۵۶۶

(۷۶) عابد علی عابد، سید: تلمیحاتِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، طبع دوم ۱۹۸۵ء، ص ۶۷

(۷۷) ایضاً، ص ۳۱

(۷۸) اکبر حسین قریشی، ڈاکٹر: مطالعۂ تلمیحات و اشاراتِ اقبال، ص ۲۱۱، ۲۱۲

(۷۹) تفصیل کے لیے دیکھیے: اقبال کے محبوب صوفیا از اعجاز الحق قدوسی، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول جنوری ۱۹۷۶ء

(۸۰) دیکھیے: اقبال کے شعری ماخذ مثنوی رومی میں از سید وزیر الحسن عابدی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷ء

(۸۱) ملاحظہ ہو: اقبال کے کلام میں صوفیاے کرام کی تلمیحات (مضمون) جمیل نقوی مشمولہ تفسیر اقبال، سری نگر کشمیر: گلشن پبلشرز ۱۹۸۲ء ص ۱۴۴

(۸۲) ڈاکٹر اکبر حسین قریشی نے مطالعۂ تلمیحات و اشارات اقبال میں ان اشارات کی تفصیل فراہم کی ہے۔

(۸۳) ایضاً، ص ۵۵۴، ۵۵۵

(۸۴) ڈاکٹر اکبر حسین قریشی نے لغت نامۂ دھخدا کی روشنی میں لکھا ہے کہ علامہ کو اس ضمن میں سہو ہوا ہے۔ غرناطہ کی وادیوں میں جس شاعر نے خون کے آنسو بہائے اور "البشامہ" کے زیرِ عنوان مرثیہ لکھا وہ ابو محمد عبد المجید ابن عبدوں الفہری، ابنِ عبدوں تھے جبکہ ابنِ بدروں (عبد الملک بن عبد اللہ الحضرمی) تو اس غیر فانی مرثیے کے شارح تھے۔ گویا غرناطہ کے مرثیے میں اشارہ شارح کی طرف ہے اور ہونا چاہیے شاعر کی طرف...... دیکھیے: مطالعۂ تلمیحات و اشاراتِ اقبال، ص ۳۲۴

(۸۵) کتابِ مذکور، ص ۴۴۶، ۴۴۷

(۸۶) آبِ حیات کے حوالے سے متضاد ادبی روایات ملتی ہیں، ایک کے مطابق خضر، الیاس اور سکندر نے آبِ زلال کے لیے سفر کیا۔ خضر و الیاس نے تو کوہِ ظلمات میں مجمع البحرین کے کنارے واقع چشمے سے آبِ زندگانی پیا مگر جب سکندر پینے لگا تو چشمہ غائب ہو گیا (فرہنگِ تلمیحات، ص ۲۴۹) جبکہ دوسری روایت کے تحت سکندر ذوالقرنین کو حکما نے درازیٔ عمر کا راز آبِ حیات میں بتایا۔ وہ بمشکل وہاں پہنچا مگر اس پانی کو پینے کے نتیجے میں لوگوں کو موت کے لیے تڑپتے دیکھ کر وہ پانی پینے بغیر واپس آ گیا۔ (اُردو تلمیحات و اصطلاحات از عبد القدوس ڈبائیوی، لاہور: مکتبۂ عالیہ، طبع اول ۱۹۹۱ء، ص ۱۵۳)

(۸۷) محمد ریاض، ڈاکٹر: خضر اور روایاتِ خضری، کلامِ اقبال میں (مضمون) مشمولہ تقدیرِ امم اور اقبال، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز ۱۹۸۳ء، ص ۱۹۳

(۸۸) محمد ریاض، ڈاکٹر: تلمیحاتِ فرہادٗ کلامِ اقبال میں (مضمون) مشمولہ آفاقِ اقبال، لاہور: گلوب پبلشرز، طبع اول ۱۹۸۷ء، ص ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳

(۸۹) ایضاً، ص ۱۷۴، ۱۷۵

(۹۰) "، ص ۱۷۹

(۹۱) اقبال نے پروفیسر آرنلڈ کی طرف اشارہ کیا ہے۔

(۹۲) اشارہ: نواب حمید اللہ خان

(۹۳) اشارہ: میاں فضل حسین بیرسٹرایٹ لا

(۹۴) اشارہ: مسولینی

(۹۵) مطالعہ تلمیحات واشارات اقبال، ص ۵۶۸، ۵۶۹

(۹۶) دیکھیے: اقبال اور عاشقانِ رسول (مضمون) ڈاکٹر محمد ریاض مشمولہ تقدیرِ امم اور اقبال، ص ۲۰۴

(۹۷) دیکھیے: تلمیحاتِ اقبال ـــ مفکرینِ مغرب سے (مضمون) ممتاز حسن مشمولہ علامہ اقبال ـــ ممتاز حسن کی نظر میں (مرتبہ) ڈاکٹر محمد معزالدین، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۸۱ء، ص ۴۷

(۹۸) آفتاب احمد، ڈاکٹر: اقبال کی تلمیحات (مضمون) مشمولہ فکرِ اقبال کے منور گوشے (مرتبہ) لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، طبع اول ۱۹۷۷ء

(۹۹) افتخار حسین شاہ، سید: کلامِ اقبال میں تلمیحات (مضمون) مشمولہ اقبال اور پیرویِ شبلی لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۷ء، ص ۱۵۴-۱۵۷

(۱۰۰) صادق علی، ڈاکٹر سید: اقبال کی شعری زبان ـــ ایک مطالعہ، نئی دہلی: اے ون آفیسٹ پرنٹرز، طبع اول ۱۹۹۴ء، ص ۷۰

(۱۰۱) سید احمد دہلوی (مولف): فرہنگ آصفیہ لاہور: مکتبہ حسن سہیل لمیٹڈ، طبع اول ۱۹۰۸ء، ج ۱، ص ۶۱۰

(۱۰۲) خویشگی، محمد عبداللہ خان (مولف): فرہنگ عامرہ، کراچی: ٹائمز پریس صدر، طبع چہارم ۱۹۵۷ء، ص ۱۵۴

(۱۰۳) نورالحسن نیر کاکوروی (مولف): نور اللغات لاہور: جنرل پبلشنگ ہاؤس، مارچ ۱۹۵۹ء، ج ۲، ص ۲۶۰

(۱۰۴) فضل الٰہی عارف (مولف) فرہنگ کارواں لاہور: مکتبہ کارواں، مارچ ۱۹۶۲ء، ص ۲۱۲

(۱۰۵) بدخشانی، مرزا مقبول بیگ (مولف): اردو لغت اسلام آباد: مرکزی اردو بورڈ، طبع اول جولائی ۱۹۶۹ء ص ۱۱۳

(۱۰۶) عبدالحق وابواللیث صدیقی (مولفین) اردو لغت (تاریخی اصول پر) کراچی: اردو ڈکشنری بورڈ، ۱۹۸۳ء، ج ۵، ص ۲۶۹

(۱۰۷) نسیم امروہوی (مولف): فرہنگ اقبال لاہور: اظہار سنز اردو بازار، طبع اول ۱۹۸۴ء ص ۲۰۲

(۱۰۸) عبدالمجید، خواجہ (مولف): جامع اللغات لاہور: اُردو سائنس بورڈ، طبع اول مارچ ۱۹۸۹ء، ص ۶۴۸

(۱۰۹) نشتر جالندھری (مولف): قائد اللغات لاہور: حامد اینڈ کمپنی، طبع دوم، س ن، ص ۳۵۷

(۱۱۰) محمد منیر لکھنوی (مولف): سعید اللغات (سعیدی ڈکشنری)، کراچی: ایجوکیشنل پریس، س ن، ص ۳۲۵

(۱۱۱) ابوالقاسم پرتو (مولف) فرہنگ واژہ یاب، ایران: انتشارات اساطیر، چاپ اول ۱۳۷۳ھ۔ش، ج ۱، ص ۴۳۱

(۱۱۲) محمد بہشتی (مولف) فرہنگِ صبا، ص ۲۸۲

(۱۱۳) میر صادقی (مولف): واژہ نامۂ ہنر شاعری، ص ۷۶

(۱۱۴) علی اکبر دہخدا: لغت نامہ دھخدا زیرِ نظر دکتر محمد معین، شمارہ مسلسل ۱۰۲، شمارہ حرف (ت): ۷، ج ۱۵

(۱۱۵) سلیمان حیم: فرہنگ جامع (فارسی ـ انگلیسی) ج ۱، ص ۴۳۶

(116) F. Steingass: *A comprehensive Persian-English Dictionary,* London: Routledge and Kegan Paul Limited, 5th Ed 1963, page 306.

(117) الفرايد الدرية:(*Arabic-English Dictionary*) Beirut: Catholic Press 1964, page 421.

(۱۱۸) سید احمد دہلوی: فرہنگ آصفیہ، ج ۱، ص ۶۱۰

(۱۱۹) نذیر احمد: اقبال کے صنائع بدائع، ص ۹۱

(۱۲۰) ناظر حسن زیدی، ڈاکٹر سید: تضمین کے روپ (مضمون) مشمولہ رسالہ صحیفہ لاہور: جنوری ۱۹۶۵ء، شمارہ ۳۰، ص ۹

(۱۲۱) المنجد (عربی۔عربی)، بیروت: المطبعۃ الکاثولیکیۃ ۱۹۵۶ء، ص ۴۵۵

(۱۲۲) المعجم الوسیط، قاہرہ: مجمع اللغۃ العربیہ، طبع دوم ۱۳۹۲ھ، ج ۱، ص ۵۴۴

(۱۲۳) حسن عمید: فرہنگ عمید، ص ۲۰۱

(۱۲۴) فرہنگ واژہ یاب، ج ۱، ص ۴۳۱

(۱۲۵) غیاث الدین رامپوری: غیاث اللغات، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر ۱۹۸۴ء، ص ۲۱۱

(۱۲۶) میر صادقی: واژہ نامۂ هنر شاعری، ص ۷۶

(۱۲۷) محمد خزائلی و حسن سادات ناصری: بدیع و قافیہ، ص ۶۳۔۶۴

(۱۲۸) فرہنگ جامع ازجیم، ج ۱، ص ۴۴۶

(129) F. Steingass, page: 306

(130) E.W. Lane: *Arabic- English Lexicon*, Lahore: Islamic Book Centre, 1978, vol:5, page:1081

(۱۳۱) فقیر، شمس الدین: حدائق البلاغۃ (مع ترجمہ) ص ۲۱۹

(۱۳۲) اصطلاحات ادبی (انگلیسی۔فارسی)، ص ۱۰۹

(۱۳۳) بدیع (زیباشناسی سخن پارسی)، ص ۱۱۴

(۱۳۴) مفتاح البلاغت، لاہور: کارپردازان پیسہ اخبار، ۱۹۲۱ء، ص ۲۰۷

(۱۳۵) دیکھیے راقم کی کتاب:: تضمینات اقبال، لاہور: فکشن ہاؤس، نومبر ۲۰۰۲ء، ص ۲۰

(۱۳۶) المعجم فی معاییر اشعار المعجم بکوشش سیروس شمیسا، ص ۲۶۰

(۱۳۷) ایضاً

(۱۳۸) ایضاً، ص ۲۶۴

(۱۳۹) کنز البلاغت، بکوشش عبدالواسع جعفری، ص۲۶۲ تا ۲۶۴

(۱۴۰) واژہ نامۂ هنر شاعری، ص۷۶، ۷۷

(۱۴۱) مضمون مشمولہ اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۳ء، ص ۷۸

(۱۴۲) بال جبریل مشمولہ کلیات اقبال (اردو) لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۲ء، ص ۱۱۶۔۱۱۷

(۱۴۳) انوری: دیوان انوری بکوشش سعید نفیسی، ایران: چاپ خانہ پیروز ۱۳۳۷ھ ش، ص ۳۳۹

(۱۴۴) بال جبریل: ص۱۳۵

(۱۴۵) ان ہیئتوں اور اصناف میں اُردو شعرا کے انداز تضمین کے لیے ملاحظہ کیجیے راقمہ کی کتاب تضمینات اقبال ص ۳۸ تا ۴۷

(۱۴۶) سیروس شمیسا: انواع ادبی، تہران: انتشارات باغ آئینہ، چاپ اول ۱۳۷۰، ص ۳۴۰

(۱۴۷) شمیم احمد: اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، بھوپال: انڈیا بک امپوریم، طبع اول ۱۹۸۱ء، ص ۱۸۸

(۱۴۸) ایضاً، ص ۱۸۹

(۱۴۹) جیسا کہ غالب کے اشعار کو بہت سے شعرا نے تضمین کیا۔

(۱۵۰) اس ضمن میں مرزا عزیز بیگ سہارنپوری کی کتاب روح کلام غالب المعروف به تفسیر کلام غالب مطبوعہ نظامی پریس بدایون ۱۹۳۵ء کا نام لیے جاسکتا ہے۔

(۱۵۱) اقبال کے ہاں یہ رجحان ملتا ہے مثلاً انھوں نے عرفی، خاقانی اور بیدل کے اشعار انھیں خراج تحسین پیش کرتے ہوئے تضمین کیے ہیں۔

(۱۵۲) تضمینات اقبال: ص ۳۱

(۱۵۳) تفصیل کے لیے دیکھیے تضمینات اقبال، ص ۴۷ تا ۵۳

(۱۵۴) ایضاً، ص ۵۳، ۵۴

(۱۵۵) حامد حسن قادری نے اپنے مضمون ''کلام غالب کی تضمین'' میں چند نا کام تضمینوں کی نشاندہی کی ہے (ر۔ک) نقد و نظر کراچی: اردو اکیڈمی سندھ ۱۹۸۶ء، ص ۳۰۰، ۳۰۱

(۱۵۶) تضمینات اقبال، ص ۶۹

(۱۵۷) ایضاً، ص ۷۱، ۷۲

(۱۵۸) مثنوی معنوی بکوشش نیکلسون، تہران: مطبع بریل در لیدن از بلاد ہلانید، ۱۹۳۸، دفتر ا، ج ا، ص ۳، س ا

(۱۵۹) کلیات بیدل بکوشش حسین آہی تصحیح خال محمد خستہ و خلیل الخلیلی، تہران: ناشر مرا غی ۱۳۶۶ھ، طبع اول، ص ۹۱۱

(۱۶۰) دیوانِ نظیری بکوشش مظاہر مصفا، تہران: کتاب خانہ ھای امیر کبیر وز وارہ ۱۳۴۰ھ، ص ۲۸۵

(۱۶۱) کلیات بیدل، ص ۲۱۴

(۱۶۲) ایضاً، ص ۵۸۲

(۱۶۳) غیرت بہارستان (مرتبہ) خالد مینائی لاہور: ادارہ فروغ اردو، س ن، ص ۱۳۹

(۱۶۴) کلیات بیدل، ص ۷۸۵

(۱۶۵) بحوالہ قند پارسی (انتخاب) از عبدالغفور نساخ، لکھنو: مطبع نامی نولکشور ۱۸۷۲ء، ص ۱۱، نیز ملاحظہ کیجیے بھترین اشعار (انتخاب) از آقای پژمان (۷۸۶)، اور آتشکدۂ آزر از لطف اللہ بیگ آزر بکوشش حسن سادات ناصری، (ص ۴۵)

(۱۶۶) بانگ درا، ص ۲۳

(۱۶۷) کلیات ذوق (مرتبہ) تنویر احمد علوی، لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۶۷ء، ج ۱، ص ۲۲۴

(۱۶۸) دیوان حافظ بکوشش محمد قزوینی و قاسم غنی، تہران: بسرمایہ کتابخانہ زوار، ص ۱۷۹

(۱۶۹) دیوان حافظ، ص ۳

(۱۷۰) دیوان غنی کاشمیری: تصحیح و اہتمام کیسری داس سیٹھ سپر نٹنڈنٹ، لکھنو: منشی نولکشور پریس، س ن، ص ۷

(۱۷۱) دیوان حافظ، ص ۱۹۴

(۱۷۲) بحوالہ گلدستۂ خرد از محمد ضیاالدین احمد ضیا، بمبئی: مطبعہ ترقی واقع بھنڈی بازار، س ن، ص ۳۴

نوٹ: رومی کا شعر مثنوی معنوی نسخۂ نیکلسون میں موجود نہیں۔

(۱۷۳) بحوالہ کلمات الشعرا (تذکرہ) محمد افضل سرخوش، لاہور: شیخ مبارک علی تاجر کتب ۱۹۴۲ء، ص ۲۷

(۱۷۴) دیوان حافظ، ص ۱۹۱

(۱۷۵) ایضاً، ص ۱۹۲

(۱۷۶) ایضاً

(۱۷۷) تذکرہ غوثیہ از غوث غلام علی شاہ قلندر قادری (مرتبہ) گل حسن شاہ قادری، لاہور، گنج شکر اکیڈمی، س ن، ص ۱۰۰

(۱۷۸) کلیات کلیم کاشانی بتصحیح و مقدمہ ح۔ پرتو بیضائی، تہران: کتاب فروشی خیام، چاپخانہ رشدیہ ۱۳۳۶ھ ش، ص ۲۹۲

(۱۷۹) یہ شعر تلاش بسیار کے باوجود نہ مل سکا۔

(۱۸۰) دیوان حافظ، ص ۴۵

(۱۸۱) قند پارسی، ص ۸۲

(۱۸۲) فیضی: کلیات فیضی (مرتبہ) اے۔ ڈی ارشد، لاہور: ادارہ تحقیقات دانشگاہ پنجاب، س ن، ص ۵۱۴

(۱۸۳) عرفی: قصاید عرفی، لاہور: شیخ گلزار محمد پرنٹرز ۱۹۲۴ء ص ۹۶

(۱۸۴) دیوان حافظ، ص ۱۸۵

(۱۸۵) رضی دانش کا یہ شعر تلاش کے باوجود نہ مل سکا۔

(۱۸۶) بحوالہ بہترین اشعار از آقای پژمان، تہران: مطبوعہ ۱۳۱۳ھ۔ش، ص ۶۰۶

(۱۸۷) کلیات صائب تبریزی بتصحیح ومقدمہ امیری فیروز کوہی، ایران: انتشارات کتابفروشی خیام ۱۳۷۴ھ۔ش، ص ۷۷۸

(۱۸۸) کلیات سعدی باہتمام محمد علی فروغی، تہران: کتاب فروشی وچاپ خانہ بروخیم ۱۳۲۰ھ، ص ۶۳۷

(۱۸۹) کلیات بیدل، ص ۷۴۵

(۱۹۰) دیوان حافظ بکوشش رحمت اللہ رعد، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، س ن، ص ۱۷۰

نوٹ: یہ شعر دیوان حافظ بکوشش محمد قزوینی وقاسم غنی میں موجود نہیں۔

(۱۹۱) بہترین اشعار از آقای پژمان، ص ۲۶۹

(۱۹۲) رومی: مثنوی معنوی بکوشش نیکلسون، دفتر ۴، ج ۲، ص ۴۱۶، س ۸

(۱۹۳) باقیات اقبال (مرتبین) عبدالواحد معینی ومحمد عبداللہ قریشی لاہور: آئینۂ ادب، طبع سوم ۱۹۷۸ء، ص ۳۶۴

(۱۹۴) شبلی نعمانی: شعر العجم، لاہور: کتب خانۂ انجمن حمایتِ اسلام، ج ۵، ص ۲۲۴

(۱۹۵) قصاید عرفی، ص ۹۶

(۱۹۶) دیوان نظیری، ص ۳۴۵

(۱۹۷) ایضاً، ص ۲۷

(۱۹۸) دیوان حافظ بکوشش محمد قزوینی وقاسم غنی، ص ۲۵۸

(۱۹۹) دیوان غالب (مرتبہ) حامد علی خان، لاہور: پنجاب یونیورسٹی ۱۹۶۹ء، ص ۸۰

(۲۰۰) ایضاً، ص ۱۸

(۲۰۱) دیوان حافظ بکوشش محمد قزوینی وقاسم غنی، ص ۱۶۸

(۲۰۲) تضمینات اقبال، ص ۱۰۱، ۱۰۲

(۲۰۳) دیوان مسعود سعد سلمان بکوشش رشید یاسمی ایران: موسسہ چاپ وانتشارات پیروز، ۱۳۳۹ھ۔ش، ص ۲۹۴

(۲۰۴) دیوان حکیم سنائی غزنوی بکوشش مظاہر مصفا، ایران: موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر ۱۳۳۶ھ۔ش، ص ۲۸

(۲۰۵) کلیات صائب، ص ۱۰۱

(۲۰۶) کلیات شیفتہ (مرتبہ) کلب علی خان فائق، لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۶۵ء، طبع اول، ص ۱۵۸

(۲۰۷) کلیات ذوق (مرتبہ) تنویر احمد علوی، ج ا، ص ۴۰۱

(۲۰۸) زبور عجم مشمولہ کلیات اقبال (فارسی)، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع ششم ۱۹۹۰ء، ص ۵۱

(۲۰۹) بوستان سعدی بکوشش غلام حسین یوسفی، ایران: چاپ خانہ سحاب، طبع چہارم ۱۳۷۲ھ۔ش، ص ۳۶

(۲۱۰) مثنوی معنوی بکوشش نیکلسون، دفتر ا، ج ا، ص ۲۱۲، س ۱۰

(۲۱۱) یہ شعر مثنوی معنوی نسخہ نیکلسون میں موجود نہیں۔

(۲۱۲) مثنوی معنوی بحوالہ سابقہ، دفتر ا، ج ا، ص ۱۷۰، س ۱۱

(۲۱۳) ایضاً، دفتر ۲، ج ا، ص ۲۶۵، س ۶

(۲۱۴) ایضاً دفتر ا، ج ا، ص ۲۴۴، س ۱۳

(۲۱۵) // دفتر ا، ج ا، ص ۲۹، س ۳

(۲۱۶) // دفتر ا، ج ا، ص ۳۷، س ۵

(۲۱۷) // دفتر ا، ج ا، ص ۲۰۲، س ۱۹

(۲۱۸) // دفتر ۳، ج ۲، ص ۵۰۲، س ۳

(۲۱۹) // دفتر ا، ج ا، ص ۸۷، س ۵

(۲۲۰) // دفتر ۳، ج ۲، ص ۳۷۸، س ۱۵

(۲۲۱) // دفتر ۲، ج ا، ص ۴۲۱، س ۱۱

(۲۲۲) // دفتر ۳، ج ۲، ص ۳۶۱، س ۸

(۲۲۳) // دفتر ۳، ج ۲، ص ۳۷، س ۶

(۲۲۴) // دفتر ۶، ج ۳، ص ۳۵۵، س ۲۲

(۲۲۵) // دفتر ۶، ج ۳، ص ۳۰۰، س ۴

(۲۲۶) // دفتر ۶، ج ۳، ص ۲۸۹، س ۱۶

(۲۲۷) // دفتر ۶، ج ۳، ص ۳۱۶، س ۶

(۲۲۸) // دفتر ۵، ج ۳، ص ۲۷، س ۱۸

(۲۲۹) // دفتر ا، ج ا، ص ۱۱۱، س ۲۰

(۲۳۰) 〃 دفتر۱،ج۱،ص۱۱۱،س۲۱

(۲۳۱) 〃 دفتر۳،ج۲،ص۷۰،س۲

(۲۳۲) 〃 دفتر۳،ج۲،ص۱۲۸،س۱۰

(۲۳۳) 〃 دفتر۵،ج۳،ص۵۶،س۱۱

(۲۳۴) 〃 دفتر۲،ج۱،ص۳۲۷،س۱۴

(۲۳۵) 〃 دفتر۱،ج۱،ص۱۰۱،س۱۰

(۲۳۶) 〃 دفتر۲،ج۱،ص۲۴۸،س۷

(۲۳۷) 〃 دفتر۲،ج۱،ص۲۱،س۱۰

(۲۳۸) دیوان غالب (اردو)مرتبہ حامد علی خان،ص۸۱

(۲۳۹) مثنوی معنوی بحوالہ سابقہ دفتر۵،ج۳،ص۱۵۸۔۱۵۹،س۱۹،۲۰

(۲۴۰) دیوان حافظ بکوشش محمد قزوینی و قاسم غنی،ص۱۷۹

(۲۴۱) دیوان انوری بکوشش سعید نفیسی،ایران: چاپ خانہ پیروز ۱۳۳۷ھ۔ش،ص۱۷

(۲۴۲) اقبال نے شعر کے انتساب کی نشاندہی نہیں کی مگر لکھا ہے کہ غالباً نصیر الدین طوسی کی شرح اشارات میں نقل ہوا ہے۔تاہم راقمہ کو شعر نہ مل سکا۔

(۲۴۳) بحوالہ اقبال اور فارسی شعرا از ڈاکٹر محمد ریاض،لاہور: مجلس ترقی ادب،طبع اول ۱۹۷۷ء،ص۵۷

(۲۴۴) اقبال نے یہ شعر قاآنی سے منسوب کیا ہے جبکہ کلیات قاآنی شیرازی بکوشش محمد جعفر محجوب مطبوعہ تہران موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر ۱۳۳۶ھ میں یہ شعر نہ مل سکا۔

(۲۴۵) تضمینات اقبال،ص۱۰۷اور۱۱۱۔۱۱۲

(۲۴۶) کلیات طالب آملی بکوشش طاہری شہاب،تہران: انتشارات کتابخانہ سنائی ۱۳۴۶ھ۔ش،ص۴۶۷

(۲۴۷) تحفۃ العراقین از خاقانی بکوشش یحییٰ قریب،تہران: چاپ خانہ سپہر ۱۳۳۳ھ،طبع اول،ص۶۵،۶۶

(۲۴۸) دیوان قاآنی شیرازی،ص۲۳۰

(۲۴۹) زبور عجم،ص۹۱

(۲۵۰) کلیات نظامی گنجوی،ایران: انتشارات امیر کبیر چاپ بانک بازرگانی ۱۳۴۴ھ،ص۴۵۵

(۲۵۱) ایضاً

(۲۵۲) تحفۃ العراقین،ص۲۲۱

(۲۵۳) کلیات بیدل، ص ۵۷۴

(۲۵۴) یہ مصرع تلاش کے باوصف نہ مل سکا۔

(۲۵۵) تضمینات اقبال، ص ۱۱۷

(۲۵۶) بحوالہ سرورق مثنوی معنوی، لکھنو: مطبع تیج کمار وارث لکھنو پریس ۱۸۶۶ء

نوٹ: مثنوی کے اسی نسخے کے دیباچے میں بھی اسے عبدالرحمٰن جامی کا قرار دیا گیا ہے تاہم دیوان کامل جامی بکوشش ہاشم رضی، موسسہ چاپ و انتشارات پیروز ۱۳۴۱ھ۔ش میں یہ شعر موجود نہیں۔

(۲۵۷) دیوان قاآنی شیرازی، ص ۵۳

(۲۵۸) دیوان هلالی چغتائی بکوشش سعید نفیسی، ایران: انتشارات کتاب خانہ سنائی ۱۳۶۸ھ، طبع دوم، ص ۲

(۲۵۹) کلیات غزلیات سعدی بکوشش خلیل خطیب رہبر، تہران: چاپ خانہ آفتاب، ۱۳۷۳ھ۔ش، ص ۲، طبع ہفتم، ج ۱، ص ۱۱۰

(۲۶۰) بحوار حریطۂ جواہر از مرزا مظہر جانجاناں، کانپور: مطبع مصطفائی ۱۱۹۵ھ، ص ۱۵۸

(۲۶۱) تفصیل کے لیے دیکھیے: تضمینات اقبال، ص ۱۳۰۔۱۳۱

(۲۶۲) میر صادقی: واژه نامۂ هنر شاعری، ص ۳۸، ۳۹

(۲۶۳) کزازی، میر جلال الدین: بدیع (زیبا شناسی سخن پارسی)، ص ۴۲

(۲۶۴) ایضاً، ص ۶۵

(۲۶۵) نجم الغنی رامپوری: بحر الفصاحت، ج ۲، ص ۹۳۱

(۲۶۶) وطواط، رشید الدین: حدائق السحر فی دقائق الشعر، ص ۱۶

(۲۶۷) نجم الغنی رامپوری: بحر الفصاحت، ج ۲، ص ۹۷۱

(۲۶۸) لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی (انگلیسی۔فارسی)، ص ۱۰۰

(۲۶۹) نجم الغنی رامپوری: بحر الفصاحت، ج ۲، ص ۹۷۷

(۲۷۰) جلال الدین ہمائی: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی، ج ۱، ص ۴۱

(۲۷۱) لطف اللہ کریمی: اصطلاحات ادبی، ص ۸۳

(۲۷۲) جلال الدین ہمائی: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی، ج ۱، ص ۴۳

(۲۷۳) ایضاً، ص ۴۲

(۲۷۴) میر جلال الدین کزازی، بدیع، ص ۴۳

(۲۷۵) ایضاً

(۲۷۶) ایضاً،ص۴۲

(۲۷۷) میر صادقی:واژہ نامۂ ہنرِ شاعری،ص۶۳

(۲۷۸) ایضاً

(۲۷۹) میر جلال الدین کزازی:بدیع،ص۴۴

(۲۸۰) میر صادقی:واژہ نامۂ ہنر شاعری،ص۶۴

(۲۸۱) میر جلال الدین کزازی:بدیع،ص۶۲

(۲۸۲) احمد غریب نواز:مفتاح البلاغت،ص۱۰۶

(۲۸۳) وطواط،رشید الدین:حدائقُ السحر فی دقائقِ الشعر،ص۵۷

(۲۸۴) میر جلال الدین کزازی:بدیع،ص۷۹

(۲۸۵) ہمائی:فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی،ج۱،ص۷۹

(۲۸۶) نجم الغنی:بحر الفصاحت،ج۲،ص۹۲۳

(۲۸۷) لطف اللہ کریمی:اصطلاحاتِ ادبی،ص۵۴

(۲۸۸) کزازی:بدیع،ص۸۴

(۲۸۹) لطف اللہ کریمی:اصطلاحاتِ ادبی،ص۲۳،۲۴

(۲۹۰) نجم الغنی:بحر الفصاحت،ج۲،ص۹۲۳تا۹۲۵

(۲۹۱) میر جلال الدین کزازی:بدیع،ص۴۸

(۲۹۲) شمس الدین فقیر:حدائق البلاغۃ(مترجم)امام بخش صہبائی،ص۹۰

(۲۹۳) لطف اللہ کریمی:اصطلاحاتِ ادبی،ص۱۰۴،۱۰۵

(۲۹۴) میر صادقی:واژہ نامۂ ہنر شاعری،ص۵۲

(۲۹۵) میر جلال الدین کزازی:بدیع،ص۵۳

(۲۹۶) میر صادقی:واژہ نامۂ ہنر شاعری،ص۵۲

(۲۹۷) ایضاً

(۲۹۸) رشید الدین وطواط:حدائق السحر فی دقائقِ الشعر،ص۱۰

(۲۹۹) میر صادقی: واژہ نامۂ ہنر شاعری، ص۵۳

(۳۰۰) میر جلال الدین کزازی: بدیع، ص۵۷

(۳۰۱) رشید الدین وطواط: حدائقُ السحر فی دقائقِ الشعر، ص۹

(۳۰۲) ایضاً، ص۱۲

(۳۰۳) میر جلال الدین کزازی: بدیع، ص۶۳

(۳۰۴) رشید الدین وطواط: حدائقُ السحر فی دقائقِ الشعر، ص۱۸

(۳۰۵) میر جلال الدین کزازی: بدیع، ص۷۰

(۳۰۶) ایضاً، ص۶۹

(۳۰۷) میر جلال الدین کزازی: بدیع، ص۹۶

(۳۰۸) ایضاً، ص۹۷

(۳۰۹) احمد غریب نواز: مفتاح البلاغت، ص۱۱۳

(۳۱۰) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص۹۸۶

(۳۱۱) میر جلال الدین کزازی: بدیع، ص۹۱

(۳۱۲) لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی، ص۸۶

(۳۱۳) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص۹۸۶

(۳۱۴) میر صادقی: واژہ نامۂ ہنرِ شاعری، ص۳۹

(۳۱۵) میر جلال الدین کزازی: بدیع، ص۹۶

(۳۱۶) عابد علی عابد: شعرِ اقبال، ص۳۳۷

(۳۱۷) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص۱۰۲۱

(۳۱۸) شمس الدین فقیر: حدائق البلاغۃ (ترجمہ) امام بخش صہبائی، ص۴۳

(۳۱۹) وطواط، رشید الدین: حدائقُ السحر فی دقائقِ الشعر، ص۳۹

(۳۲۰) ہمائی: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی، ج۲، ص۲۶۹

(۳۲۱) لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی، ص۲۹

(۳۲۲) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص۱۰۲۵

(۳۲۳) ایضاً، ج۲،ص ۸۶

(۳۲۴) محمد قلندر علی خاں، بہار بلاغت، حصار:۱۹۲۴ء، ص ۹۲

(۳۲۵) وطواط، رشید الدین: حدائقُ السحر فی دقائقِ الشعر، ص ۳۶

(۳۲۶) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص ۱۰۹۳

(۳۲۷) کزازی: بدیع، ص ۱۴۸

(۳۲۸) دیبی پرشاد: معیار البلاغت، ص ۵۱

(۳۲۹) محمد قلندر علی خاں: بہارِ بلاغت، ص ۷۴

(۳۳۰) کزازی: بدیع، ص ۱۴۵

(۳۳۱) نذیر احمد: اقبال کے صنایع بدایع، ص ۱۵۹

(۳۳۲) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص ۱۱۱۰

(۳۳۳) کزازی: بدیع، ص ۱۱۲

(۳۳۴) جلال الدین ہمائی: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی، ج۲، ص ۲۹۸

(۳۳۵) شمس الدین فقیر: حدائق البلاغۃ (ترجمہ) امام بخش صہبائی، ص ۸۷

(۳۳۶) کزازی: بدیع، ص ۱۰۹

(۳۳۷) بحوالہ لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی، ص ۱۱۴

(۳۳۸) بحوالہ شمس الدین فقیر: حدائق البلاغۃ (ترجمہ) امام بخش صہبائی، ص ۸۷

(۳۳۹) کزازی: بدیع، ص ۱۲۷

(۳۴۰) ایضاً، ص ۱۶۳

(۳۴۱) شمس الدین فقیر: حدائق البلاغۃ (ترجمہ) امام بخش صہبائی، ص ۷۸

(۳۴۲) دیبی پرشاد: معیار البلاغت، ص ۴۸

(۳۴۳) دیکھیے: لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی، ص ۳۰

(۳۴۴) شمس الدین فقیر: ترجمہ حدائق البلاغۃ، ص ۶۵

(۳۴۵) دیبی پرشاد: معیار البلاغت، ص ۴۴

(۳۴۶) محمد قلندر علی خان: بہارِ بلاغت، ص ۶۹

(۳۴۷) محمد سجاد مرزا بیگ: تسہیل البلاغت، ص ۱۶۷

(۳۴۸) کزازی: بدیع، ص ۱۰۵

(۳۴۹) بحوالہ لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی، ص ۳۲

(۳۵۰) دیبی پرشاد: معیار البلاغت، ص ۴۷

(۳۵۱) ایضاً

(۳۵۲) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج ۲، ص ۱۰۲۸

(۳۵۳) وطواط: حدائقُ السحر فی دقائقِ الشعر، ص ۳۴

(۳۵۴) محمد قلندر علی خان: بہارِ بلاغت، ص ۷۲

(۳۵۵) کزازی: بدیع، ص ۱۰۳

(۳۵۶) جلال الدین ہمائی: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی، ج ۲، ص ۲۵۹

(۳۵۷) وطواط: حدائقُ السحر فی دقائقِ الشعر، ص ۵۲

(۳۵۸) محمد قلندر علی خان: بہارِ بلاغت، ص ۹۵

(۳۵۹) ہمائی: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی، ج ۲، ص ۳۳۲

(۳۶۰) دیبی پرشاد: معیار البلاغت، ص ۵۳

(۳۶۱) محمد سجاد مرزا بیگ: تسہیل البلاغت، ص ۱۸۰

(۳۶۲) کزازی: بدیع، ص ۱۵۴

(۳۶۳) اس حوالے سے اس مقالے کے باب سوم میں تفصیلی بحث کی گئی ہے۔

(۳۶۴) شمس الدین فقیر (ترجمہ) حدائق البلاغۃ، ص ۷۲

(۳۶۵) دیبی پرشاد: معیار البلاغت، ص ۴۶

(۳۶۶) محمد قلندر علی خان: بہارِ بلاغت، ص ۷۵

(۳۶۷) ہمائی: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی، ج ۲، ص ۳۰۲

باب سوم:

شعرِ اقبالؔ کے تمثیلی اور ڈرامائی محاسن

فصل اوّل: تمثیلیں

فصل دوم: ڈرامائیت

فصل اوّل:

تمثیلیں

لفظِ ''تمثیل'' زبانِ تازی سے ماخوذ اور بابِ تفعیل سے ہے۔ لغوی اعتبار سے اسے مثل (۱)، مثال آوردن (۲)، مثل گفتن، پیکر نگاری، تندیس سازی (مجسمہ یا تصویر سازی)، نمونہ آوری یا نمونہ سازی (۳)، داستان آوردن (۴) حدیث یا داستانی را بعنوانِ مثل بیان کردن (۵)، نگاشتنِ پیکر (تصویر کشی یا نقاشی) و نمودن صورتِ چیزی (۶)، داستان و افسانہ و کنایہ و تقلید (۷)، حکایت، مجاز، نماد (علامت) یا داستانِ نمادین (۸)، تمثال، تصویر کردن چیزی را، صورت بستن پیکرِ کسی را بہ نگاشتن، نقل و نمونہ (۹)، نظیر یا مشابہت (۱۰)، انگ، ڈراما یا ناٹک (۱۱) تشبیہ دینا (۱۲)، نقشہ اُتارنا (۱۳)، مجازیہ یا تمثیلیہ، علامتی نمایندگی، مجازی و تمثیلی قصے، تشبیہِ مرکب اور ایسے استعارے کے معنوں میں مستعار لیا جاتا ہے، جسے آخر تک نباہا گیا ہو (۱۴) یہ ایک ایسا تمثیلی بیان (ہے) جس میں موضوعِ حقیقی کو کسی اور ایسے موضوع کے روپ میں پیش کیا جائے جس کے حالات و خصائص باہم مشابہ ہوں (یا) وہ داستان (ہے) جس میں تجریدی خیالات کو مشخص کیا گیا ہو (۱۵) تمثیل کے ان لغوی مفاہیم کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے محققینِ فن نے اس کے اصطلاحی معنی متعین کیے ہیں۔ چنانچہ صاحبِ **المعجم فی معاییرِ اشعار العجم**، شمس قیس رازی لکھتے ہیں:

وآن (تمثیل) هم از جُملہ استعارات است الّا آن کہ این نوع استعاراتی است بہ طریق مثال یعنی چُون شاعر خواهد کہ بہ معنی یی اشارتی کند لفظی چند کہ دلالت بر معنی یی دیگر کند بیارد و آن را مثال معنی مقصود سازد و از معنیِ خویش بدان مثال عبارت کند و این صنعت خُوشتر از استعارات مجرد باشد۔۔۔(۱۶)

مولانا عبدالرحمٰن، **مراۃ الشعر** میں اس حوالے سے یوں اظہارِ خیال کرتے ہیں:

تمثیل کے معنی ہیں مثل اور مثال لانا، اس لیے جہاں تک تمثیل کا تعلق ارسال المثل سے ہے، وہ از قبیلِ استعارہ ہے۔۔۔ اسی لیے اہلِ فن نے اس کو استعارہ کے متعلقات میں شمار کیا ہے، ضرب الامثال بھی شعر میں آتی ہیں اور شعر کے حسن کو بڑھاتی ہیں لیکن ہمیں یہاں اس قسم کی تمثیل سے بحث نہیں۔ بحث ہے اُس تمثیل سے جو تشبیہ سے بنتی ہے اور شعر میں اثباتِ دعویٰ کا کام کرتی ہے۔۔۔ منطقی انداز پر یوں کہیے کہ تمثیل وہ کلام ہے جو مرکب ہو ایسے مقدمات و قضایا سے جن میں ایک جزوی کا دوسری کے ساتھ علتِ حکم میں شریک ہونا بیان کیا جائے تاکہ اس علت مشترک کی وجہ سے جو حکم ایک جزئی پر لگا ہوا ہے، دوسری پر بھی ثابت ہو سکے...... تمثیل اصل میں ایک قسم کی مرکب تشبیہ ہے، جو تشبیہ کے درجے

سے بڑھتی ہوئی دلیل یا تاکید دلیل کے درجے پر پہنچ گئی ہے...... تمثیل کا آغاز اگرچہ واقعی تشبیہ سے ہوا لیکن رفتہ رفتہ وہ اس حد سے بڑھی اور تخئیل نے اختراعی مشابہت سے بھی واقعی تشبیہ کا کام لینا شروع کر دیا اور تمثیلی شاعری کا میدان بہت وسیع اور معجز نما بن گیا۔ جو بات کسی انداز پر تاثیر نہیں پیدا کرتی، شاعر تمثیلی بیان سے اس میں تاثیر پیدا کر جاتا ہے اور پھر اس خوبی سے کہ سامع سنتا ہے اور پھڑک اٹھتا ہے، ایک ہی چیز کو وہ بار بار دیکھتا ہے اور ہر بار ایک نئی بات نکالتا ہے۔ کبھی اس کو تمثیل میں لاتا ہے اور کبھی تمثیل کے ذریعے سے اسے ثابت کر جاتا ہے، یہاں تک کہ معانی متضادہ بھی......(۱۷)

ڈاکٹر سیروس شمیسا کے مطابق:

تمثیل (Allegory) ھم حاصل ارتباط دوگانہ بین مشبہ ومشبہ بہ (=ممثل) است۔ در تمثیل ہم اصل بر این است کہ فقط مشبہ بہ ذکر شود و از آن متوجہ مشبہ شویم (و بدین لحاظ فرنگیان بہ تمثیل (Extended Metaphor) یعنی استعارۂ گسترده ھم می گویند)، اما گاہی ممکن است مشبہ ہم ذکر شود (مثل تشبیہ تمثیل)...... پس تمثیل بیانِ حکایت و روایتی است کہ ھر چند معنای ظاہری دارد اما مراد گوینده معنای کلی تر دیگری است...... اگر تشبیہ یا استعارۂ تمثیلی مختصر و کوتاہ بود تمثیل بیانی است و اگر مفصل بود و مشبہ بہ حکایت یا داستانی بود بہ آن تمثیل در معنای یک نوع ادبی می گوییم......(۱۸)

میر صادقی، واژہ نامۂ ھنر شاعری میں لکھتے ہیں:

(تمثیل) از اصل یونانی allegoria بہ معنی نوعی دیگر صحبت کردن۔ روایتی است بہ شعر یا نثر کہ مفہوم واقعی آن، از طریق برگرداندن اشخاص وحوادث بہ صورت حالی غیر از آنچہ در ظاہر دارند، بہ دست می آید۔ بدین معنی کہ نویسنده یا شاعر، قہرمان ھا، حوادث و صحنۂ داستان را طوری انتخاب می کند کہ بتوانند منظور او را کہ معمولاً عمیق تر از روایتِ ظاہری داستان است، بہ خوانندہ انتقال دھند۔ بدین ترتیب، ھر تمثیل دارای دو رویہ و گاہ بیش از دو رویہ است و خوانندہ غالباً با تأمل و دقت در رویۂ ظاہری، بہ رویۂ تمثیلی کہ معمولاً حاوی نکتہ ای اخلاقی یا طنزی اجتماعی یا سیاسی است پی می برد...... معمول ترین شکل بیان در تمثیل و بہ خصوص تمثیل فکری، شخصیت بخشیدن بہ اشیا و حیوانات و مظاہر طبیعت و مفہوم ھای مجرد است و آن شیوہ ای است کہ در اصطلاح آن را تشخیص می نامند۔ در این شیوہ، اغلب نام شخصیت ھا نشان دھندۂ نقش آن ھا در کل داستان است و شیوۂ نامگذاری شخصیت ھا و اعمالی کہ انجام می دھند توجہ خوانندہ را نسبت بہ افکار و مفاہیمی کہ بازگو کنندۂ آن ھا ہستند، جلب می کند......(۱۹)

حسن انوشہ نے فرھنگ نامۂ ادبی فارسی میں تمثیل کے اصطلاحی معنی یہ مراد لیے ہیں:

تمثیل...... بہ معنای مثال آوردن، تشبیہ کردن، صورت چیزی را مصور کردن و داستان آوردن، و در اصطلاح ادبی گونہ ای تصویر (ایماژ) یا داستانی است کہ پشت معنای لفظی یا ظاہری آن، معنای مشخص دوی ھم پنہان باشد۔ بنابراین، ھر تمثیل معنایی دوگانہ دارد: معنای ظاہری واوّلیہ، و معنای استعاری و ثانویہ؛ و خوانندہ باید از تأمل در رویۂ تمثیل، و معنای اولیۂ آن بہ معنای ثانوی یا بہ تعبیر لافونتن، روح تمثیل راہ یابد۔

معنای ثانوی تمثیل قراردادی واز پیش اندیشیده است و بر مبنای آن چیزی نامحسوس بہ زبان تصویر و بہ صورت محسوس در می آید۔ پس، تمثیل شیوه ای است کہ تمثیل پرداز با آن عامدانہ، مفاہیم عقلی وانتزاعی، روانشناختی یا روحی را بہ زبانِ مادی و ملموس بیان می کند......(۲۰)

انگریزی میں تمثیل (Allegory) کو 'Likening'، 'Comparing'، 'Comparison'، 'similitude'، 'resemblence'، 'example'، 'fac-simile'، 'Counter part'، 'impression'، 'Play'، 'Theotrical'، 'Performance'، 'Drama'، 'Comedy' (21) 'Imitation'، 'examplification'، 'presentation' اور 'dramatique' (22) کے لغوی معنوں میں مراد لیا جاتا ہے اور اس کی توضیح یوں کی جاتی ہے:

Style of story or poem in which the characters represent ideas and qualities. (23)

a story, play, picture, etc in which each character or event is a symbol representing an idea or a quality, such as truth, evil, death etc___ (24)

a story, painting etc___ in which the events and characters represent ideas or teach a moral lesson___(25)

Joseph T.Shipley بطور ایک ادبی تکنیک کے تمثیل کے اصطلاحی معنوں پر روشنی ڈالتے ہوئے *Dictionary of World Literary Terms* میں لکھتے ہیں:

A trope in which a second meaning is to be read beneath and concurrent with the surface story. Distinguished from metaphor and parable as an extended story that may hold interest for the surface tale as well as for the (usually ethical) meaning borne along. A mixed allegory is one that explains he buried thought. (26)

J.A Cuddon کے نزدیک:

The term derives from Greek allegoria, 'speaking otherwise.' As a rule, an allegory is a story in Verse or prose with a double meaning: a primary or surface meaning; and a secondary or under-the-surface meaning. It is a story, therefore, that can be read, understood and interpreted at two levels (and in some cases at three or four levels). It is thus closely related to the fable and parable. The form may be literary or pictorial (or both_ _ _). An allegory has no determinate length...... (27)

Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* میں یوں اظہار خیال کرتے ہیں:

A story or visual image with a second distinct meaning partially hidden behind its literal or visible meaning. The principal technique of allegory is personification. Where by abstract qualities are given human shape___ as in public statues of liberty or Justice. An allegory may be conceived as a metaphor that is extended into a structured system. In written narrative, allegory involves a continuous parallel between two (or more) levels of meaning in a story. So that its persons and events correspond to their equivalents in a system of ideas or a chain of events external to the tale___ (28)

اسی سلسلے میں *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms* سے اقتباس ملاحظہ کیجیے:

The presentation of an abstract idea through more concrete means. The typical allegory is a narrative___ whether in prose, verse or drama___ that has at least two levels of meaning. The first is the surface-level story line, which can be summed up by stating who did what to whom and when. Although allegories have coherent plots, their authors expect readers to recognize the existence of a second and deeper level of meaning, which may be moral, political, philosophical, or religious. To that end, allegories are often thinly veiled; sometimes characters even bear the names of the qualities or ideas the author wishes to represent. (personification is a device common to many allegories.) Allegories need not be entire narratives, however, and narratives may contain allegorical elements or figures. Many critics consider the allegory to be an extended metaphor and, conversely, consider metaphors___ which involve saying one thing but meaning another___ to be "verbal allegories". (29)

تمثیل کے ان لغوی و اصطلاحی مفاہیم سے اس نتیجے کا استخراج ہوتا ہے کہ فنی اعتبار سے یہ وہ محسنۂ شعری ہے، جس کے تحت فنکار مثالی اور ذومعنی انداز اپنا کر اپنے مطمح نظر کی ترسیل و توضیح کرنا چاہتا ہے۔ چنانچہ اس مقصد کے لیے وہ حکایتی یا داستانی اسلوب بیان اپنا کر اپنی نگارشات میں استدلالی انداز پیدا کرتا ہے۔ اس طریقے سے اس کا نقطۂ نظر علامتی و رمزی طریقے سے ادا ہو جاتا ہے اور اس میں ڈرامائیت کے ساتھ ساتھ تمثالی عناصر بھی پیدا ہو جاتے ہیں۔ تجسیم، تمثیل کا جزو خاص ہے اور اس میں لازمی طور پر تجریدی خیالات کو مشخص

کر کے پیش کرنے کا رجحان پایا جاتا ہے۔ اپنی نوعیت کے اعتبار سے محققین فن نے اس فنی خوبی کی علم بیان کی دو نمائندہ صورتوں تشبیہ اور استعارہ سے بھی کسی قدر مشابہت دریافت کی ہے۔ اس ضمن میں تشبیہ مرکب سے اس کا تعلق یوں جوڑا جاتا ہے کہ اس میں بھی توضیح مطلب کے لیے تشبیہ میں مثال کا رنگ اپنایا جاتا ہے اور تشبیہ محض تشبیہ سے بڑھ کر تاکید دلیل کے درجے پر پہنچ جاتی ہے۔ بعینہٖ تمثیل کو ''استعارہ در استعارہ'' یا ''استعارۂ گسترده،، (Extended Metaphor) بھی کہا گیا ہے کہ اس میں شاعر معنی پر دلالت کرتے ہوئے کوئی مثال لے کر آتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ صنعت تمثیل کو استعارہ کے متعلقات یا ازقبیل استعارہ تصور کرنے کے باوصف استعارات مجرد سے کہیں زیادہ خوشتر تسلیم کیا گیا ہے۔ چونکہ تمثیل میں بعض اوقات ضرب الامثال بھی لائی جاتی ہیں لہٰذا صنعت ارسال المثل سے بھی اس کی مماثلت محسوس کی جاتی ہے۔ یہ بھی کہا گیا کہ اگر تمثیل میں تشبیہ یا استعارہ مختصر ہوں تو تمثیل بیانی (یعنی علم بیان سے متعلق ہوگی) اور اگر یہ مفصل یا توضیحی و حکایاتی یا داستانی پیرائے میں ہو تو ہم اسے ادبی اصطلاح کے طور پر تفہیم کریں گے جو یونانی اصطلاح "Allegoria" سے ماخوذ ہے اور جس میں تجرید کی تجسیم اور علامتی معنویت ضروری ہے۔ اس رو سے یہ ایک ذو معنی بیانیہ تکنیک ہے جس کے تحت افکار مجردہ کو بزبانِ مادی و ملموس بیان کیا جاتا ہے۔ فنکار اس کے ذریعے اپنے پیش کردہ قصے کو دو درجوں یا بعض اوقات تین یا چار یا پھر اس سے بھی زاید سطحوں پر بیان کرتا ہے اور اپنے قاری سے یہ توقع رکھتا ہے کہ وہ ان نسبتاً گہرے معانی تک رسائی پا سکے گا جو کہ اس کے مطمحِ نظر کے مطابق اخلاقی، سیاسی، فلسفیانہ اور مذہبی ہو سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے تمثیلوں کی بُنت بہت گہری ہوتی ہے تاہم یہ ادبی تکنیک طوالت کے لحاظ سے متعین پیمانہ نہیں رکھتی۔ تمثیل میں بیان کردہ اشخاص اور واقعات کہانی کے خیالات و واقعات اور متعین صفات کے عین مطابق ہوتے ہیں۔ یہاں تک کہ اکثر اوقات اپنے صفاتی ناموں ہی سے پکارے جاتے ہیں۔ تمثیل کو ڈرامے اور اداکاری کے معنوں میں بھی لیا جاتا ہے اور ''اسی مناسبت سے تمثیلچہ کا لفظ مختصر ڈرامے یا ایکانکی ڈرامے کے لیے، ممثل کا لفظ ایکٹر کے لیے اور ممثلہ کا لفظ ایکٹریس کے لیے استعمال ہوتا رہا ہے۔'' (۳۰) تمثیل ایک ادبی تکنیک کے طور پر شاعری، نثر اور ڈراما تینوں میں مستعمل رہی ہے۔ یاد رہے کہ اس کی ظاہری صورت ادبی کے ساتھ ساتھ مصورانہ بھی ہو سکتی ہے۔

ڈاکٹر منظر اعظمی نے اپنی کتاب **اردو میں تمثیل نگاری** میں تمثیل کے حوالے سے ناقدین فن کی آرا کو پیش نظر رکھ کر اس فنی خوبی کے بارے میں درج ذیل نکات بجا طور پر اخذ کیے ہیں:

۱۔ تمثیل نگاری ایک صنعت ہے یا سی، ایس۔ لیوس کے کہنے کے مطابق ایک طرزِ اظہار ہے۔

۲۔ یہ سلسلہ در سلسلہ واقعات اور طویل استعارات کا مسلسل بیان ہوتا ہے جس میں پیچیدگی اور گہری معنویت ہوتی ہے اور ایک بات کہہ کر دوسری مراد لی جاتی ہے۔

۳۔ اس میں مرئی کو غیر مرئی اور غیر مرئی کو مرئی کے بھیس میں پیش کیا جاتا ہے یعنی جذبات، اوصاف اور مجرد اشیا کو مجسم کر کے واقعات میں تسلسل پیدا کیا جاتا ہے۔ کبھی کبھی حیوانات کے ذریعے بھی انسانوں جیسے واقعات، خیالات اور تجربات کا بیان ہوتا ہے۔

۴۔ تمثیل محض تجسیم (Personification) نہیں ہے۔ اس کے واقعات دو سطحوں پر حرکت کرتے ہیں۔ بالائی سطح جو بیانیہ یا افسانوی نوعیت رکھتی ہے اور دوسری سطح جو کسی مخصوص سلسلۂ خیال سے متعلق ہوتی ہے اور ان دونوں سطحوں میں ایک ایسا گہرا معنوی ربط ہوتا ہے کہ زیریں سطح پر موجود سلسلۂ خیال کے اتار چڑھاؤ کی مناسبت سے بالائی سطح پر بھی نشیب و فراز پیدا ہوتے رہتے ہیں۔

۵۔ اس میں ایک مرکزی خیال ہوتا ہے، جس کا مقصد زیادہ تر اخلاقی ہوتا ہے، قصہ یا بیان کے سارے کردار اور واقعات اسی کی متابعت میں بڑھتے اور پھیلتے ہیں۔

۶۔ اس کے واقعات، کردار اور قصے کی دونوں سطحوں میں بظاہر ابہام ہوتا ہے مگر ایک معنی خیز مشابہت، اشارہ یا قرینہ بھی پایا جاتا ہے۔ کبھی کبھی قصے کے آخر میں وضاحت بھی کر دی جاتی ہے۔

۷۔ اس کے کرداروں میں انفرادیت نہیں ہوتی بلکہ اجتماعیت ہوتی ہے اور سلسلۂ مشابہت و مماثلت کی ایک ایک کڑی ایک مرکزی خیال سے بندھی ہوئی ہے۔

۸۔ اس کا ایک مقصد ہوتا ہے جو زیادہ تر اخلاق و نصیحت سے متعلق ہوتا ہے۔ تصوف کے پیچیدہ مسائل کی تفہیم کے لیے بھی اس کا استعمال کیا جاتا ہے۔

۹۔ یہ کسی اسلوب سے بندھی ہوئی نہیں ہوتی۔ مسجع و مقفیٰ اور عاری نثر کے علاوہ نظم کی صورت میں بھی بیان ہو سکتی ہے۔

۱۰۔ تمثیل بیک وقت متعدد پہلو اور دو سے زیادہ سطحیں بھی رکھتی ہے اور سیاست، مذہب، سماج، فلسفہ، اخلاق اور شعر و ادب تمام موضوعات کا احاطہ کر سکتی ہے یعنی ایک ہی وقت میں ایک تمثیل علمی اور طنزیہ بھی ہو سکتی ہے، اخلاقی اور سماجی بھی ہو سکتی ہے اور بسا اوقات اخلاقی اور سماجی سبھی پہلوؤں کو محیط ہوتی ہے۔ (۳۱)

مختلف ادبیات میں تمثیل کی نمایاں مثالوں میں جان بنین (John Bunyan) کی *Pilgrim's Progress* اسپنسر (Spencer) کی *Faerie Queene*، جارج آرویل (George Orwell) کی *The Animal Farm*، ملٹن (Milton) کی *Paradise Lost* کے کئی اجزا اور سوئفٹ (Swift) کی *Gulliver's Travel* کے بعض اجزا، عربی کی اخوان الصفا، سنسکرت کی کلیلہ ودمنہ، فارسی کی انوار سہیلی، منطق الطیر اور مثنوی مولانا روم کی حکایات اور اردو میں نثری سطح پر ملا وجہی کی سب رس، مولانا آزاد کی نیرنگ خیال کے کچھ مضامین، چودھری افضل حق کی کتاب زندگی اور منظومات میں نظیر اکبر آبادی، حالی اور اسمٰعیل میرٹھی کی کچھ نظموں کا شمار بھی کیا جاسکتا ہے۔

یہاں فنی اعتبار سے تمثیل سے ملتی جلتی بعض ادبی اصطلاحات کا تذکرہ کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے، جن میں "Fable"، "Parable"، "Apologue"، "Exemplum"، "Emblem"، "Analogue"، "Beast Epic" اور "Dream Allegory" شامل ہیں۔

"Fable"، ''افسانہ، قصہ، حکایت، اخلاقی حکایت یا کوئی داستان یا کہانی (ہے، جو اکثر) لوک کہانی یا دیو مالا؛ من گھڑت...... (ہوتی ہے،

یعنی) یوں بیان کرنا کہ اس پر حقیقت کا گماں ہو...... خصوصاً مختصر سی کہانی جس میں عموماً جانوروں یا بے جان چیزوں کے منہ سے باتیں کہلوائی جاتی ہیں یا اداکاری کروائی جاتی ہے اور جس سے کوئی سبق دینا مقصود ہوتا ہے۔(۳۲) اس نسبت سے اسے ''تمثیل حیوانی'' سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ (۳۳) اس کی نمایاں مثالیں ایسپ (Aesop) کہانیاں یا حکیم لقمان اور شیخ سعدی کی حکایات ہیں جو جانوروں کی زبان سے روایتی انداز میں اخلاقی سبق دیتی نظر آتی ہیں۔ "Parable"، ''وہ قصہ یا حکایت (ہے) جس میں کوئی اخلاقی یا روحانی حقیقت بیان کی جائے'' (۳۴) اسے ''مجازیہ، مثالیہ، نظیر، مثال، تمثیل، اخلاقی حکایت، تمثیلی کہانی، مقابلہ یا مشابہت (کے معنوں میں لیا جاتا ہے، اور یہ) عام زندگی سے متعلق ایک تمثیلی کہانی (ہے) جس سے اخلاقی پیغام یا مذہبی حقیقت کا سبق دیا جائے (یا) ان تمثیلی کہانیوں کے لیے ایک مجموعی اصطلاح (ہے) جو حضرت مسیح نے بیان کی تھیں۔'' (۳۵) فارسی میں اس کے لیے ''مثل گذراندن'' یا ''مثل گوئی'' کی اصطلاحات مروج ہیں (۳۶) قرآن پاک، بائبل اور گوتم بدھ کی تعلیمات میں کئی مثالیں (Parables) موجود ہیں۔ "Apologue"، "Fable" سے ملتی جلتی شکل ہے، جسے ''اخلاقی قصہ، اخلاقی حکایت (یا) اخلاقی تمثیل کے معنوں میں لیا جاتا ہے'' (۳۷) "Exemplum" یا ''مثال داستانی''، (۳۸) ''تمثیلی قصہ کہانی (ہے)...... جو کسی دعوے کی تائید میں یا سبق آموز تمثیل کے طور پر بیان کی جائے۔'' (۳۹) یہ وہ ''مثالی قصہ (ہے) جس کا مقصد کسی اخلاقی نکتے کی وضاحت ہو۔ قرون وسطیٰ میں واعظین اس قسم کے قصے کہا کرتے تھے، پھر وعظ سے یہ صنف ادب کا جزو بن گئی۔ چاسر کی نظم "The Canterbury Tales" میں دو قصے "The Nun Priest's Tale" اور "Paradoners Tale" اخلاق آموز قصے ہیں۔ مثالیہ یا مجازیہ (Parable) کے برخلاف یہ اخلاق آموز قصے سچے قصے تھے اور سبق آخر میں نہیں ابتدا میں ہوتا تھا۔'' (۴۰) "Emblem" وہ علامتی تصویریں ہیں جو علامتی تصویروں کی کتاب "Emblem Book" میں ہوا کرتی تھیں۔ ''ہر تصویر کے ساتھ ایک مقولہ (Motto) ہوتا تھا اور کبھی کبھار تشریح بھی ہوتی تھی۔ قرون وسطیٰ اور نشاۃ ثانیہ میں اس قسم کی کتاب مقبول تھی۔ یہ اخلاقی اور نصیحت آموز ہوتی تھی۔ ولیم بلیک نے اس طرز کو اپنی کتاب *The Gates of Paradise* میں دوبارہ زندہ کیا۔'' (۴۱) اسے اشارے، ڈیزائن، شکل یا ایسی علامت کے معنوں میں بھی لیا جاتا ہے جس کے رمزی معنی ہوں۔ "Analogue" کے معنی مشابہ یا مماثل کے ہیں اور اس کے تحت دو چیزوں میں مماثلت یا مشابہت (تلاش کی جاتی ہے)۔ کبھی یہ مماثلت تشبیہ کی شکل میں ہوتی ہے۔'' (۴۲) "Beast Epic" ''رزمیۂ جانوراں (ہے)، قرون وسطیٰ میں ایک سلسلۂ قصص ہوتا تھا جس میں کردار جانور ہوتے تھے جو انسانی خصوصیتیں رکھتے تھے۔ تمثیل کی شکل میں رزمیۂ جانوراں معاصرانہ زندگی خصوصاً دربار اور کلیسا کی ہجو ہوتی تھی...... کسی حد تک یہ *Aesop's Fables* کی مرہون منت ہے۔'' (۴۳) جبکہ "Dream Allegory" یا رویائی تمثیل وہ (ہے) جو خواب یا رؤیا یا سپنے کی شکل میں ہو (یہ) قرون وسطیٰ میں نظم کی ایک صنف (رہی) جس میں معنی خیز تمثیل خواب کی شکل اختیار کر لیتی تھی۔'' (۴۴) تمثیل سے ملتی جلتی متذکرہ صورتوں کی ہیری شا (Harry Shaw) نے *Dictionary of Literary Terms* میں اس طرح توضیح وصراحت کی ہے:

Fable: A short simple story, usually with animals as charaters, designed to teach a moral

truth..... Fables with animals as principal characters are sometimes called beast fables..... Fable is also occasionally applied to stories about supernatural persons, to accounts of extraordinary events, to legends and myths generally, and to outright falsehoods. (45)

Parable: A story designed to convey some riligious priniciple, moral lesson, or general truth. A parable always teaches by comparison with actual events (the situation that called forth the parable for illustration). In this sense, a parable is an allegory and thus differs from some apologues and fables. (46)

Apologue: A moral fable or didactic narrative. As a form of allegory, an apologue is represented by most of the parables in the *Bible*, by some of *Aesop's fables*, and by James Thurber's collection of pitty tales entitled *Fables for Our Time*. (47)

Exemplum: A Latin word meaning "example", exemplum is used in English to apply to an anecdote that illustrates or supports a moral issue or that teaches a lesson of some sort__(48)

Emblem: A sign, design, figure, or symbol that identifies or represents something, such as the emblem of a society or organization..... An emblem book is a collection of emblems in book form usually dealing with particular themes. Such books contained pictures, the symbolic meaning of which was expressed in accompanying verse or prose. (49)

Analogue: something having analogy (similiarity) to something else..... In literature, two versions of the same story are called analogue..... (50)

Beast Epic: A narrative in which the adventures and misadventures of animals satirize human follies and foibles. A beast epic usually consists of a lengthy series of linked stories about contemporary life (politics, religion, social customs,etc) that provide satirical comment on the depravity or stupidity of mankind. (A beast fable is a short tale in which the principal characters are animals)..... (51)

Dream allegory: Also referred to as a "dream vision", a dream vision is a device used in

narrative verse that presents a story as though it were told by someone who falls asleep and dreams the events of the poem. This type of "Vison literature" was especially popular during the Middle Ages. The term dream allegory is more exact when, as accured frequently, physical struggles in the narrative involved moral and spiritual conflicts and when characters bore such names as hipocracy and fear. (52)

متذکرہ ادبی اصطلاحات اگرچہ اپنی الگ الگ شناخت رکھتی ہیں تاہم کہانی پن، مکالماتی حیثیت اور مذہبی، اخلاقی یا سیاسی وسماجی پیغام کی ترسیل میں معاونت کے باعث انھیں اکثر وبیشتر تمثیل سے مماثل قیاس کرلیا جاتا ہے۔ یادرکھنا چاہیے کہ تمثیل بطور صنعتِ شعری کے ایک مکمل فنی سانچہ رکھتی ہے جبکہ دیگر محسنات میں اسی کے بعض پہلوؤں کی نمود ملتی ہے اور محض تمثیلی رنگ سے ہمکنار ہونے کے سبب سے انھیں تمثیل ٹھہرالیا جاتا ہے۔ حالانکہ اس باب میں ان سب کو ایک ہی ادبی اصطلاح کے طور پر تفہیم کرنے کے بجائے تمثیل سے ملتی جلتی اشکال یا اس کی انواع سمجھنا ہی کافی ہے کیونکہ ان اصطلاحوں میں تمثیل کی کچھ جھلکیاں ملتی ہیں جبکہ تمثیل کلی طور پر تجریدی و تجسیمی، ڈرامائی اور علامتی ابعاد سے عبارت ہوتی ہے اور اپنے متنوع موضوعات کے تحت دینی وعرفانی، اخلاقی و تلقینی، علمی وتفکیری، رمزی واشاراتی، سیاسی وسماجی، قطعی وغیر قطعی (یعنی جس میں دو اجزا میں وجہ تشابہ کاملاً شناخت ہوجاتی ہے یا نہیں ہو پاتی)، نفسیاتی وجذباتی، تاریخی وواقعی، طنزیہ ومزاحیہ ہوسکتی ہے۔ تمثیل میں یہ تمام موضوعات صفاتی کرداروں کے ذریعے پیش کیے جاتے ہیں جن کا عمل ان صفات کے تابع ہوتا ہے، جس کے وہ نمایندہ ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں تمثیلی معنویت (Symbolic Value) کو مقدم رکھتے ہوئے آغاز سے انجام تک بڑی خوبی سے نبھایا جاتا ہے۔ اسی لیے آخر تک تشبیہی وصف کے ساتھ ساتھ دو معنوی سطحیں برقرار رہتی ہیں۔ تمثیل کے ضمن میں بعض اوقات محض تجسیم کرنے پر اکتفا کرلیا جاتا ہے یا صرف ایسے کرداروں کے مکالموں کو تمثیل سمجھ لیا جاتا ہے جو ہرگز علامتی مفہوم نہیں رکھتے اور نہ ہی تمثیل میں اختتام پر کسی سیر حاصل نتیجے کا حصول ہو پاتا ہے، جس کے باعث جزوی یا ناقص تمثیلیں سامنے آتی ہیں۔ چنانچہ تمثیل کے لیے ابہام اور تہہ داری نہایت ضروری ہے تاکہ یہ کسی بھی مرحلے پر یک رخی (flat) محسوس نہ ہو۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ اردو شاعری میں انگریزی کے اثرات کے تحت گہرے ابعاد پر مبنی تمثیلوں کی جانب سے رفتہ رفتہ شعرا کی توجہ ہٹتی گئی اور زیادہ تر مثال دے کر بات سمجھانے یا جانوروں کی زبان سے اخلاقی نتائج کے حصول کو تمثیل سمجھ لیا گیا۔ پھر ہمارے ہاں ''سبک ہندی،، (Indian Style) کے زیر اثر بھی تمثیل کو زیادہ تر ''مثال آوردن'' کے معنوں میں لیا گیا، جس کے تحت شاعر ایک مصرعے میں کسی دعوے کی پیش کش کرکے دوسرے مصرعے میں اس کے لیے بطور دلیل کوئی مثال بہم پہنچا کر استدلالی رنگ پیدا کرتا ہے یا ''اسلوب معادلہ'' کو اپناتے ہوئے شعر کے دو مصرعوں کو نحوی لحاظ سے کامل طور پر مستقل رکھتا ہے اور ان کے مابین کسی حرف ربط یا حرف شرطی کا اہتمام کرکے انھیں ایک دوسرے کے ساتھ پیوند نہیں کرتا۔ اس قبیل کے اشعار میں وہ مصرعوں میں سے ہر ایک دوسرے مصرعے میں تاکید مضمون کے لیے مثال لے کر آتا ہے۔ یوں ہر مصرع مفہوم کے اعتبار سے دوسرے

مصرعے کے ساتھ اس حد تک یکسانیت رکھتا ہے کہ دونوں کو ایک دوسرے کی جگہ پر رکھا جا سکتا ہے۔ تاہم ان تمام صورتوں کے باوصف تمثیل ایک ادبی اصطلاح کے طور پر اپنی انفرادی پہچان، منفرد مقام اور مکمل فنی نظام رکھتی ہے جس کے باعث اس سے ملتی جلتی اشکال کو تمثیل کے بجائے اس کی انواع قیاس کرنا ہی زیادہ درست معلوم ہوتا ہے۔

تمثیل (Allegory) اور اس کی متذکرہ انواع و اشکال یعنی Fable، Parable، Apologue، Exemplum، Emblem، Analogue، Beast Epic اور Dream Allegory کے بنیادی فنی سانچوں کو پیش نظر رکھ کر شعر اقبالؔ کا جائزہ لیں تو معلوم ہوتا ہے کہ انھیں کلی طور پر اپنانے کے بجائے ان سب کا کوئی نہ کوئی پہلو علامہ اقبالؔ کے تمثیلی طرز اظہار کا حصہ ضرور بنا ہے۔ انھوں نے اس ضمن میں زیادہ تر ان فنی جہتوں کا انتخاب کیا ہے، جو ان کے مطمح نظر کی ترسیل میں زیادہ ممد و معاون ثابت ہو سکتی تھیں۔ اپنے تمثیلی پیرایۂ بیان کی تشکیل کرتے ہوئے اقبالؔ نے عطار اور رومی کے حکایاتی اسلوب سے بھی اثر قبول کیا ہے اور مغربی شعرا کے انداز تمثیل کی جھلکیاں بھی ان کے ہاں واضح طور پر محسوس کی جا سکتی ہیں۔ مزید برآں ان کے ادب برائے زندگی کے نظریے یا اصلاح احوال کے جذبے نے اس محسنۂ شعری کو نئے رنگ و آہنگ سے ہمکنار کر دیا ہے۔ یوسف عزیز نے اپنے مضمون ''کلام اقبالؔ کا تمثیلی پہلو'' میں تمثیلات اقبالؔ کے محرکات و رجحانات کا تعین کرتے ہوئے لکھا ہے:

> علامہ اقبالؔ نے اگرچہ کوئی پوری تصنیف صنف تمثیل (۵۳) میں نہیں لکھی لیکن اس کے برعکس اسرار خودی، بانگ درا، پیام مشرق، بال جبریل اور ارمغان حجاز میں اس انداز کی نظمیں ضرور لکھی ہیں...... اقبالؔ نے جملہ پیرایہ ہائے بیان میں سے انداز تمثیل کو کیوں منتخب کیا؟ اس کی کئی وجوہات قرار دی جا سکتی ہیں۔ اولاً وہی ترغیبی، تلقینی اور مقصدی وجوہات ہیں کیونکہ اقبالؔ ادب برائے زندگی اور اس سے بھی بڑھ کر ادب برائے خودی کے قائل ہیں...... لہٰذا اقبالؔ اپنے مقاصد کی ترغیب کے لیے تلخ حقائق کو بھی تمثیل کے انداز میں بیان کر جاتے ہیں تاکہ ایک طرف قاری بیان کے خارجی حسن اور تجسیم شدہ کرداروں کے مکالموں سے لطف اندوز ہوتا رہے اور دوسری طرف وہ اپنا مقصد پورا کر سکیں۔ عطارؔ کی مشہور مثنوی منطق الطیر جس میں صوفیانہ مسائل پرندوں کی زبانی ادا کیے گئے ہیں، ان کے پیش نظر ہے...... مرشد روم نے بھی اپنی مثنوی معروف بہ قرآن پہلوی میں بیشتر یہی انداز اختیار کیا ہے۔ پہلے شعر سے ہی بانسری کی زبانی فراق کے نغمہ ہائے دلگداز بیان کیے ہیں۔ کہیں طوطی کی زبان ہزار داستان محو تکلم ہے، کہیں شیر و گرگ و روباہ کی باہمی گفت و شنید اور مکالمات ہیں۔ عطارؔ اور رومیؔ سے اقبالؔ نے فکری و فنی طور پر اثر قبول کیا ہے...... اسی طرح (ان کی) نظموں میں کئی انگریزی اور جرمن زبانوں سے ماخوذ ہیں۔ ظاہر ہے صرف موضوع کے لحاظ سے ہی نہیں بلکہ ہیئت بھی اقبالؔ نے وہی برقرار رکھی ہے۔ علاوہ ازیں انداز تمثیل کو اختیار کرنے کی وجہ اظہار بیان کی ندرت، مکالمہ، محاورہ کا تنوع اور اخلاقی اسباق کا بالواسطہ فروغ قرار دی جا سکتی ہے...... (۵۴)

اقبالؔ کے طرز تمثیل کی سب سے نمایاں جہت بے جان یا جاندار کرداروں کے مابین کسی اخلاقی موضوع پر مکالمات کی وساطت

سے مکمل قصے یا کہانی کو تشکیل دے کر اثر انگیز نکتے تک رسائی پاتا ہے۔ یہاں وہ زیادہ تر تمثیل کے تجسیمی و مکالماتی پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہیں۔ فنی اعتبار سے اس جہت کی حامل منظومات تمثیل کی اہم ترین نوع ''تمثیل حیوانی'' (fable) کی ذیل میں شمار کی جاسکتی ہیں۔ بعینہٖ حکایاتی اسلوب اور اخلاقی قصے کی موجودگی کے باعث انھیں کسی قدر "Apologue" کے دائرے میں بھی رکھ سکتے ہیں۔ شعرِ اقبال میں اس نوعیت کی تمثیلی منظومات میں کچھ ماخوذ نظمیں بھی شامل ہیں جو علامہ کے ہاں مغربی اندازِ تمثیل کی موجودگی ظاہر کرتی ہیں جس کے تحت زیادہ تہہ داری اور ذو معنویت و رمزیت سے گریز کر کے سادہ اور براہ راست اسلوب اختیار کیا جاتا ہے۔ کلام اقبال میں اس قبیل کے تجسیمی و مکالماتی رنگ کی نمایندہ منظومات میں ''ایک مکڑا اور مکھی''، ''ایک پہاڑ اور گلہری''، ''گائے اور بکری''، ''ہمدردی''، ''ایک پرندہ اور جگنو''، ''چاند اور تارے''، ''دوستارے''، ''بزمِ انجم''، ''شبنم اور ستارے''، ''ایک مکالمہ''، ''پھولوں کی شہزادی''، ''اذان''، ''پرواز''، ''امتحان'' اور ''شعاعِ امید'' شامل ہیں۔ ان نظموں کو ان کے کہانی پن اور مکالماتی ابعاد کے باعث تمثیلی رنگ کی نظمیں قرار دیا جاسکتا ہے، خواہ یہاں قصہ مختصر اور یک سطحی ہی کیوں نہ ہو۔ متذکرہ نظموں میں سے پہلی چار نظمیں ماخوذ ہیں اور شاعر نے یہاں جاندار اور بے جان مظاہر کے مکالمات سے مکمل قصے کی بنت کرتے ہوئے یہ اخلاقی نکات اخذ کیے ہیں:

سو کام خوشامد سے نکلتے ہیں جہاں میں ‏ ‏ ‏ دیکھو جسے دنیا میں خوشامد کا ہے بندا
(ب د، ۳۰)

نہیں ہے چیز نکمی کوئی زمانے میں ‏ ‏ ‏ کوئی برا نہیں قدرت کے کارخانے میں
(//، ۳۱)

یوں تو چھوٹی ہے ذات بکری کی ‏ ‏ ‏ دل کو لگتی ہے بات بکری کی!
(//، ۳۴)

ہیں لوگ وہی جہاں میں اچھے ‏ ‏ ‏ آتے ہیں جو کام دوسروں کے
(//، ۳۵)

''ایک پرندہ اور جگنو'' میں بھی ایک مختصر قصہ ہے جس کی تعمیر دو کرداروں پرندے اور جگنو سے کی گئی ہے۔ پوری نظم میں تضاد و تقابل کا پہلو نمایاں ہے اور اقبال نے زیادہ تر جگنو کے مکالمے سے اخلاقی نتائج بزبان شعر بیان کیے ہیں مثلاً جگنو پرندے کو اپنی ہستی کا اثبات کراتے ہوئے یوں گویا ہوتا ہے:

چمک بخشی مجھے، آواز تجھ کو ‏ ‏ ‏ دیا ہے سوز مجھ کو، ساز تجھ کو
مخالف ساز کا ہوتا نہیں سوز ‏ ‏ ‏ جہاں میں ساز کا ہے ہم نشیں سوز
قیامِ بزمِ ہستی ہے انھی سے ‏ ‏ ‏ ظہورِ اوج و پستی ہے انھی سے

ہم آہنگی سے ہے محفل جہاں کی
اسی سے ہے بہار اس بوستاں کی

(ب د،۹۲)

''چانداور تارے''،تمثیلی انداز میں اقبالؔ کے تحرک وتسلسل کے تصور کی توضیح کرتی ہے۔جس میں چاند، تاروں کے ہمہ وقت ''ستم کش سفر'' رہنے پر شاکی ہونے اور ہمیشہ چمکتے رہ کر زیست کرنے سے اکتاہٹ میں مبتلا ہو جانے پر اس بصیرت افروز نکتے کی تفہیم کراتا ہے کہ:

جنبش سے ہے زندگی جہاں کی | یہ رسم قدیم ہے یہاں کی
ہے دوڑتا اشہبِ زمانہ | کھا کھا کے طلب کا تازیانہ
اس رہ میں مقام بے محل ہے | پوشیدہ قرار میں اجل ہے
چلنے والے نکل گئے ہیں | جو ٹھہرے ذرا، کچل گئے ہیں

انجام ہے اس خرام کا حسن
آغاز ہے عشق، انتہا حسن

(ب د،۱۱۹)

نظم ''دوستارے'' میں علامہ کا تصور فراق تمثیلی ومکالماتی پیرائے میں موزوں ملتا ہے۔جس میں دوستارے وصال کی تمنا کرتے ہوئے ''پیغام فراق'' سے آشنا ہوتے ہیں اور اقبالؔ یہ نتیجہ نکالتے ہیں:

گردش تاروں کا ہے مقدر | ہر ایک کی راہ ہے مقرر
ہے خواب ثباتِ آشنائی | آئین جہاں کا ہے جدائی

(ب د،۱۴۸)

''بزم انجم'' میں ملک کے ایما پر شب کے پاسبان یعنی ستارے اہل زمیں کو یہ نغمۂ بیداری سناتے ہیں:

یہ کاروانِ ہستی ہے تیزگام ایسا | قومیں کچل گئی ہیں جس کی رواروی میں
آنکھوں سے ہیں ہماری غائب ہزاروں انجم | داخل ہیں وہ بھی لیکن اپنی برادری میں
اک عمر میں نہ سمجھے اس کو زمین والے | جو بات پا گئے ہم تھوڑی سی زندگی میں

ہیں جذبِ باہمی سے قائم نظام سارے
پوشیدہ ہے یہ نکتہ تاروں کی زندگی میں

(ب د،۱۷۴)

''شبنم اور ستارے''میں اقبال نے تمثیلی انداز میں بے ثباتی دہر کا نقشہ کھینچا ہے۔یہاں ستارے زمین کی محرم، شبنم سے اس ''کشور دلکش'' کا افسانہ سننے کے متمنی نظر آتے ہیں جس کی محبت کے ترانے چاند بھی گاتا ہے۔جواباً شبنم کا مکالمہ کائنات میں مظاہر فطرت کی بے مائیگی کا احوال بیان کرتا ہوا اس حقیقت پر منتج ہوتا ہے:

بنیاد ہے کاشانۂ عالم کی ہوا پر　　فریاد کی تصویر ہے قرطاسِ فضا پر

(ب د، ۲۱۶)

''ایک مکالمہ''میں تمثیلی رنگ میں بلند پروازی کی افضیلت سے روشناس کرایا گیا ہے۔اس نظم میں علامہ نے مرغ سرا اور مرغ ہوا کے مابین مکالماتی فضا پیدا کی ہے،جس کے آغاز میں مرغ سرا، مرغ ہوا کو باور کراتا ہے کہ وہ بھی پردار، ہواگیر، آزاد اور پرواز سے آشنا ہے، پھر مرغانِ ہوا نجانے کیوں مائل پندار رہتے ہیں؟اس گفتار دل آزار کو سن کر مرغ ہوا کا جواب اس کی بلند ہمتی کی داستان سناتا ہے جو حقیقت میں شاعر کا اس کہانی سے اخذ کیا گیا ماحصل ہے،وہ کہتا ہے:

کچھ شک نہیں پرواز میں آزاد ہے تو بھی　　حد ہے تری پرواز کی لیکن سرِ دیوار
واقف نہیں تو ہمتِ مرغانِ ہوا سے　　تو خاک نشیمن، انھیں گردوں سے سروکار

تو مرغ سرائی، خورش از خاک بجوئی
ما در صددِ دانہ بہ انجم زدہ منقار

(ب د، ۲۱۹)

نظم ''پھولوں کی شہزادی''میں تمثیلی طرز پر کلی اور شبنم کے درمیان مکالماتی فضا قائم کی گئی ہے،جس میں شبنم،کلی سے کہتی ہے کہ ایک مدت تک غنچہ ہائے باغ رضواں میں رہنے کے باوصف میں نے ایسی سرشاری کہیں نہیں دیکھی، جو تمہارے گلستاں میں ہے۔میں نے سنا ہے کہ تمہارے باغ کی حاکم کوئی شہزادی ہے کہ جس کے نقش پا سے بیاباں میں پھول کھل اٹھتے ہیں۔کبھی تم مجھے اپنے دامن میں چھپا کر برنگ موج ہوا اس کے آستاں تک لے چلو ___ جواباً کلی اپنی شہزادی (فطرت) کے اسرار سے یوں پردہ اٹھاتی ہے:

کلی بولی، سریر آرا ہماری ہے وہ شہزادی　　درخشاں جس کی ٹھوکر سے ہوں پتھر بھی نگیں بن کر
مگر فطرت تری افتندہ اور بیگم کی شان اونچی　　نہیں ممکن کہ تو پہنچے ہماری ہم نشیں بن کر
پہنچ سکتی ہے تو لیکن ہماری شاہزادی تک　　کسی دکھ درد کے مارے کا اشکِ آتشیں بن کر

نظر اس کی پیامِ عید ہے اہلِ محرم کو
بنا دیتی ہے گوہر غم زدوں کے اشکِ پیہم کو

(ب د، ۲۴۳)

''اذان'' کے زیرِعنوان لکھی گئی تمثیلی انداز کی نظم میں نجمِ سحر، ستاروں سے استفسار کر رہا ہے کہ کوئی ہے جس نے آدم کو کبھی بیدار دیکھا ہے؟ جس پر مریخ گویا ہوتا ہے کہ تقدیر چونکہ ادا فہم ہے، اس لیے اس چھوٹے سے فتنے کو نیند ہی سزاوار ہے جبکہ زہرہ نے اس بات کو ناگوار گردانتے ہوئے اس ''کرمکِ شب کور'' (انسان) کے متعلق تبصرہ کرنے سے گریز کیا تاہم مہ کامل ان کی گفتگو سن کر اس حقیقت سے باخبر کروا دیتا ہے، جو اقبال کے تصورِ انسان کی بخوبی توضیح کرتی ہے۔ خصوصاً نظم کا آخری شعر علامہ کے پیش کردہ موقف کی بڑی عمدگی سے تشریح کر دیتا ہے:

بولا مہِ کامل کہ وہ کوکب ہے زمینی — تم شب کو نمودار ہو، وہ دن کو نمودار
واقف ہو اگر لذّتِ بیداریِ شب سے — اونچی ہے ثریا سے بھی یہ خاکِ پراسرار
آغوش میں اس کی وہ تجلی ہے کہ جس میں — کھو جائیں گے افلاک کے سب ثابت و سیّار
ناگاہ فضا بانگِ اذاں سے ہوئی لبریز — وہ نعرہ کہ ہل جاتا ہے جس سے دلِ کہسار

(ب ج، ۱۴۵)

نظم ''پرواز'' کی تمثیلی فضا بھی عناصرِ فطرت کے توسط سے تشکیل پاتی ہے۔ یہاں درخت، مرغِ صحرا کو اپنے دل کا ماجرا یوں سناتا ہے کہ چونکہ ''غم کدۂ رنگ و بو'' کی بنیاد ستم پر استوار ہے، لہٰذا میرے ساتھ بھی یہی ہوا ہے۔ کیا ہی اچھا ہوتا اگر خدا مجھے بھی بال و پر عطا کرتا۔ میرے نزدیک تو اس طرح یہ ''عالمِ ایجاد'' اور بھی شگفتہ ہو جاتا۔ اس کے جواب میں مرغِ صحرا کا مکالمہ علامہ کے تصورِ حرکت و حرارت کو واضح تر کر دیتا ہے، شعر دیکھیے:

دیا جواب اسے خوب مرغِ صحرا نے — غضب ہے، داد کو سمجھا ہوا ہے تو بیداد
جہاں میں لذّتِ پرواز حق نہیں اس کا — وجود جس کا نہیں جذبِ خاک سے آزاد

(ب ج، ۱۶۳)

''امتحان'' نامی نظم میں اقبال نے پہاڑ کی ندی کی زبانی صلابت اور عالی ہمتی کے جذبات کا اظہار کیا ہے۔ اس نظم کی تمثیلی فضا کچھ یوں ہے:

کہا پہاڑ کی ندّی نے سنگ ریزے سے — فتادگی و سرافگندگی تری معراج!
ترا یہ حال کہ پامال و دردمند ہے تو — مری یہ شان کہ دریا بھی ہے مرا محتاج
جہاں میں تو کسی دیوار سے نہ ٹکرایا — کسے خبر کہ تو ہے سنگِ خارا یا کہ زجاج!

(ض ک، ۸۲)

اسی طرح اقبال کی اس قبیل کی منظومات میں ''شعاعِ امید'' بھی لائق مطالعہ ہے، جس میں ہلکے پھلکے انداز میں ایک مختصر قصے کی

بنت وتعمیر کی گئی ہے۔ کرداروں کے درمیان سادہ، دلکش اور براہ راست مکالموں کے بعد ایسے نتیجے کا استخراج کیا گیا ہے جو علامہ کی اعلیٰ ومنزہ فکریات سے عبارت ہے۔ خاص طور پر یہاں تمثیلی بیان میں سیاسی رنگ کی آمیزش سے ندرت پیدا کی گئی ہے، جس سے نظم میں قدرے علامتی آہنگ ابھرا ہے۔ آغاز میں سورج اپنی شعاعوں سے مخاطب ہو کر کہتا ہے:

مدت سے تم آوارہ ہو پہنائے فضا میں	بڑھتی ہی چلی جاتی ہے بے مہریِ ایّام
نے ریت کے ذرّوں پہ چمکنے میں ہے راحت	نے مثلِ صبا طوفِ گل و لالہ میں آرام
پھر میرے تجلی کدۂ دل میں سما جاؤ	چھوڑو چمنستان و بیابان و در و بام

(ض ک، ۱۰۸)

یہ سن کر آفاق کے ہر گوشے سے شعاعیں اٹھ کر بچھڑے ہوئے خورشید سے ہم آغوش ہو جاتی ہیں مگر ایک شوخ کرن جو مثالِ نگہِ حور شوخ ہے، آرام سے فارغ اور صفتِ جوہرِ سیماب ہے۔ ''رخصتِ تنویر'' طلب کرتے ہوئے مشرق کے ہر ذرے کو جہاں تاب بنا دینے کا یوں عزم کرتی ہے:

چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو	جب تک نہ اٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب
خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز	اقبالؔ کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب
چشم مہ وپرویں ہے اسی خاک سے روشن	یہ خاک کہ ہے جس کا خزف ریزہ دُرناب
اس خاک سے اٹھے ہیں وہ غوّاصِ معانی	جن کے لیے ہر بحرِ پرآشوب ہے پایاب
جس ساز کے نغموں سے حرارت تھی دلوں میں	محفل کا وہی ساز ہے بیگانۂ مضراب
بت خانے کے دروازے پہ سوتا ہے برہمن	تقدیر کو روتا ہے مسلماں تہہِ محراب
مشرق سے ہو بیزار، نہ مغرب سے حذر کر	فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر!

(ض ک، ۱۰۹)

یوں اقبالؔ کے طرزِ تمثیل کی اس پہلی جہت کے تحت ہم بے جان و جاندار کرداروں کے مابین ان مکالمات سے لطف اندوز ہوتے ہیں جن کی بنیاد کسی نہ کسی کہانی یا قصے پر استوار کی گئی ہے اور جو کسی اخلاقی نتیجے یا نکتے پر منتج ہو کر علامہ کے افکار و نظریات کی ترسیل میں بھرپور معاونت کرتے ہیں۔

کبھی کبھار یوں بھی ہوا ہے کہ کلامِ اقبالؔ میں تمثیلی رنگ کی تشکیل محض ایک کردار کی تجسیم اور مکالمات کی وساطت سے کی گئی ہے یعنی نظم میں کوئی جاندار یا بے جان کردار اپنا تعارف کراتا ہے اور اپنے جذبات و احساسات کا اظہار کر کے رخصت ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے کی منظومات میں ''پرندے کی فریاد''، ''پیامِ صبح''، ''موجِ دریا''، ''صبح کا ستارہ'' اور ''ستارے کا پیغام'' کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ ''پرندے کی

فریاد'' میں پرندہ یوں فریاد کناں ہے:

کیا بدنصیب ہوں میں گھر کو ترس رہا ہوں ساتھی تو ہیں وطن میں، میں قید میں پڑا ہوں
آئی بہار، کلیاں پھولوں کی ہنس رہی ہیں میں اس اندھیرے گھر میں قسمت کو رو رہا ہوں
اس قید کا الٰہی! دکھڑا کسے سناؤں
ڈر ہے یہیں قفس میں میں غم سے مر نہ جاؤں

(ب د، ۳۸)

اسی طرح ''پیام صبح'' میں صبح کا پیغام کائنات کے مختلف عناصر کی بیداری کی صورت میں نظر آتا ہے اور نظم کے آخر میں تمثیلی پیرایہ زندگی کے ایک اہم راز کی عقدہ کشائی کر دیتا ہے:

اُجالا جب ہوا رخصت جبینِ شب کی افشاں کا نسیمِ زندگی پیغام لائی صبحِ خنداں کا
جگایا بُلبلِ رنگیں نوا کو آشیانے میں کنارے کھیت کے شانہ ہلایا اس نے دہقاں کا
// // // // // // // //
پکاری اس طرح دیوارِ گلشن پر کھڑے ہو کر چٹک او غنچۂ گُل! تو مؤذن ہے گلستاں کا
دیا یہ حکم صحرا میں چلو اے قافلے والو! چمکنے کو ہے جگنو بن کے ہر ذرّہ بیاباں کا
سوے گورِ غریباں جب گئی زندوں کی بستی سے تو یوں بولی نظّارہ دیکھ کر شہرِ خموشاں کا
ابھی آرام سے لیٹے رہو، میں پھر بھی آؤں گی
سُلا دوں گی جہاں کو، خواب سے تم کو جگاؤں گی

(ب د، ۵۶)

'موجِ دریا'' میں تجسیمی عناصر لائقِ مطالعہ ہیں اور ''موج'' کا کردار اپنی ان مضطرب اور متحرک صفات سے متعارف کراتا ہے جو در پردہ اقبالؔ کے ذہنی اضطراب کا سراغ دیتی ہیں۔ چند شعر دیکھیے:

مَیں اُچھلتی ہوں کبھی جذبِ مہِ کامل سے جوش میں سر کو پٹکتی ہوں کبھی ساحل سے
ہوں وہ رہرو کہ محبت ہے مجھے منزل سے کیوں تڑپتی ہوں، یہ پوچھے کوئی میرے دل سے
زحمتِ تنگیِ دریا سے گریزاں ہوں مَیں
وسعتِ بحر کی فرقت میں پریشاں ہوں مَیں

(ب د، ۶۲)

نظم ''صبح کا ستارہ'' میں ستارۂ صبح تاروں کی بستی سے نالاں ہے اور اس بلندی سے زمین والوں کی پستی کو پسندیدہ گردانتا ہے۔ وہ گھڑی بھر کے چمکنے کے بجائے ظلمت کو پسند کرتا ہے اور اختر کے بجائے قعرِ دریا میں چمکتا ہوا گوہر بننے کا خواہاں ہے۔ پھر ان حیثیات سے بھی متنفر ہو جاتا ہے اور کبھی حسن کا زیور، کبھی تاجِ زینتِ سرِ بانوے قیصر، اور کبھی خاتمِ دستِ سلیماں کا نگیں بن کر رہنا چاہتا ہے مگر یہاں بھی شکستگی اور اجل سے ہمکناری اسے یہ کہہ دینے پر مجبور کر دیتی ہے:

زندگی وہ ہے کہ جو ہو نہ شناسائے اجل — کیا وہ جینا ہے کہ ہو جس میں تقاضائے اجل

(ب د، ۸۶)

چنانچہ وہ ابدیت کے حصول کے لیے بالآخر ایسی خواہش کا اظہار کرتا ہے جو شاعر کی حساسیت کی بجا طور پر آئینہ داری کرتی ہے:

کسی پیشانی کے افشاں کے ستاروں میں رہوں — کسی مظلوم کی آہوں کے شراروں میں رہوں
اشک بن کر سرِ مژگاں سے اٹک جاؤں میں — کیوں نہ اُس بیوی کی آنکھوں سے ٹپک جاؤں میں
جس کا شوہر ہو رواں ہو کے زرہ میں مستور — سُوئے میدانِ وغا، حبِّ وطن سے مجبور

// // // // — // // // //

جس کو شوہر کی رضا تابِ شکیبائی دے — اور نگاہوں کو حیا طاقتِ گویائی دے
زرد، رخصت کی گھڑی، عارضِ گلگوں ہو جائے — کششِ حسن غمِ ہجر سے افزوں ہو جائے
لاکھ وہ ضبط کرے پر میں ٹپک ہی جاؤں — ساغرِ دیدۂ پرنم سے چھلک ہی جاؤں

خاک میں مل کے حیاتِ ابدی پا جاؤں
عشق کا سوز زمانے کو دکھاتا جاؤں

(ب د، ۸۶)

اسی طرح ''ستارے کا پیغام'' اقبالؔ کے ہاں تلقینِ عمل کی ترغیب یوں دلاتا ہے:

مجھے ڈرا نہیں سکتی فضا کی تاریکی — مری سرشت میں ہے پاکی و درخشانی
تو اے مسافرِ شب! خود چراغ بن اپنا — کر اپنی رات کو داغِ جگر سے نورانی

(ب ج، ۱۴۶)

شعرِ اقبالؔ کے تمثیلی طرز میں افکارِ مجرد کی تجسیم و مکالمت بھی بہت اہم کردار ادا کرتی ہے۔ خاص طور پر علامہ کے عینیت پسند (Idealistic) خیالات کی ترسیل اور تفہیم کے ضمن میں یہ رنگ بڑا معاون ٹھہرا ہے۔ اس انداز کی نظموں میں ''عقل و دل''، ''عشق اور

موت''، ''حقیقتِ حسن'' اور ''علم اور عشق'' نمایاں ہیں۔ ''عقل و دل'' میں عقل اپنی رہنمائی، رسائی و بلند پروازی پر نازاں ہے اور 'دل' کو اپنے اوصاف سے یوں باخبر کراتی ہے:

کام دنیا میں رہبری ہے مرا — مثلِ خضرِ خجستہ پا ہوں میں
ہوں مفسّر کتابِ ہستی کی — مظہرِ شانِ کبریا ہوں میں
بوند اک خون کی ہے تو لیکن — غیرتِ لعلِ بے بہا ہوں میں

(ب د، ۴۱)

اس کے جواب میں 'دل' کہتا ہے کہ میں رازِ ہستی کو محض سمجھتا نہیں بلکہ اپنی آنکھوں سے دیکھتا ہوں، مظاہر پرست کے بجائے باطن آشنا ہوں، بے تابی کے مرض کی دوا ہوں اور میرا مقام تیرے قیاسات سے ماورا ہے:

شمع تو محفلِ صداقت کی — حسن کی بزم کا دِیا ہوں میں
تو زمان و مکاں سے رشتہ بپا — طائرِ سدرہ آشنا ہوں میں

کس بلندی پہ ہے مقام مرا
عرش ربِّ جلیل کا ہوں میں!

(ب د، ۴۲)

اسی ضمن میں ''عشق اور موت'' میں یہ مجرد تصورات مجسم کرداروں کی صورت میں ڈھل جاتے ہیں اور ان کی نمود عالمِ تخیل سے عالم رنگ و بو میں یوں ہوتی ہے کہ یہ ہماری ہی دنیا کے کردار محسوس ہونے لگتے ہیں۔ یہاں اقبال نے 'عشق' نام کے فرشتے کو سیرِ فردوس میں مصروف دکھایا ہے جس کی ملاقات 'قضا' سے ہوتی ہے۔ 'عشق' کے دریافت کرنے پر 'موت' اپنے متعلق یوں گویا ہوتی ہے:

اُڑاتی ہوں مَیں رختِ ہستی کے پرزے — بجھاتی ہوں میں زندگی کا شرارا
مری آنکھ میں جادوے نیستی ہے — پیامِ فنا ہے اسی کا اشارا
مگر ایک ہستی ہے دنیا میں ایسی — وہ آتش ہے میں سامنے اس کے پارا
شرر بن کے رہتی ہے انساں کے دل میں — وہ ہے نورِ مطلق کی آنکھوں کا تارا
ٹپکتی ہے آنکھوں سے بن بن کے آنسو — وہ آنسو کہ ہو جن کی تلخی گوارا

(ب د، ۵۸)

'قضا' کی یہ گفتگو سن کر 'عشق' کے لبوں پر ہنسی آشکارا ہو جاتی ہے جو موت کو 'شکارِ قضا' بنا دیتی ہے۔ اس طرح اقبال عشق کی برتری ظاہر کر کے گویا یہ مؤقف پیدا کرتے ہیں کہ عشق کو فنا نہیں:

سنی عشق نے گفتگو جب قضا کی ہنسی اُس کے لب پر ہوئی آشکارا
گری اُس تبسم کی بجلی اجل پر اندھیرے کا ہو نور میں کیا گزارا

بقا کو جو دیکھا فنا ہو گئی وہ
قضا تھی، شکارِ قضا ہو گئی وہ

(ب د، ۵۸)

مجرد کی تجسیم کے سلسلے میں ''حقیقتِ حسن'' ایک دلکش نظم ہے جس میں خدا اور حسن کے سوال و جواب کے آئینے میں علامہ نے گہرے فلسفیانہ خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس مختصر منظومے میں مختلف کردار بڑی تیزی اور روانی سے شامل ہوتے ہیں اور اقبالؔ اس حقیقت کا ادراک کراتے ہیں کہ حسن کی حقیقت، معنویت اور ہمیشگی، زوال ہی میں پنہاں ہے۔ حسن، اس امر پر خدا سے شاکی ہے کہ اُسے لازوال کیوں نہ بنایا گیا، جواب یہ ملتا ہے:

مِلا جواب کہ تصویر خانہ ہے دُنیا شبِ درازِ عدم کا فسانہ ہے دُنیا
ہوئی ہے رنگِ تغیر سے جب نمود اس کی وہی حسیں ہے حقیقت زوال ہے جس کی

(ب د، ۱۱۲)

آفاقی حقیقت پر مبنی اس گفتگو کے بعد نظم میں آسمان و زمیں کے منظرنامے سے مختلف کردار درآتے ہیں اور یوں بالآخر انجام حسرت و یاس کے جذبات پر ہوتا ہے:

کہیں قریب تھا، یہ گفتگو قمر نے سُنی فلک پہ عام ہوئی، اخترِ سحر نے سُنی
سحر نے تارے سے سن کر سنائی شبنم کو فلک کی بات بتا دی زمیں کے محرم کو
بھر آئے پھول کے آنسو پیامِ شبنم سے کلی کا ننھا سا دل خون ہو گیا غم سے

چمن سے روتا ہوا موسمِ بہار گیا
شباب سیر کو آیا تھا، سوگوار گیا

(ب د، ۱۱۲)

''علم و عشق'' میں تجسیم کے ذریعے اقبالؔ کے تصورِ عقل و عشق کی تفہیم ہوتی ہے اور اس میں زیادہ تر عشق کے معجزات و خصائص سے آشنا کرایا گیا ہے، دو بند دیکھیے:

علم نے مجھ سے کہا عشق ہے دیوانہ پن
عشق نے مجھ سے کہا علم ہے تخمین و ظن

بندۂ تخمین وظن! کرمِ کتابی نہ بن
عشق سراپا حضور، علم سراپا حجاب!
(ب د، ۲۰)

شرعِ محبت میں ہے عشرتِ منزل حرام
شورشِ طوفاں حلال، لذّتِ ساحل حرام
عشق پہ بجلی حلال، عشق پہ حاصل حرام
علم ہے ابن الکتاب، عشق ہے اُمّ الکتاب!
(//، ۲۱)

بعض اوقات اقبالؔ اپنے کلام میں تمثیلی عناصر کی پیش کش کرتے ہوئے رؤیائی یا تخیلاتی فضا بھی تخلیق کرتے ہیں۔ ایسے مواقع پر ان کے ہاں کسی قدر Dream Allegory کی جھلک دکھائی دینے لگتی ہے جس میں شاعر عالمِ تخیل یا عالمِ خواب میں کوئی قصہ یا تمثیل بنا ڈالتا ہے جو باضابطہ طور پر کردار، کہانی اور مکالمے رکھتی ہے۔ اس حوالے سے بانگِ درا کی ماخوذ نظم ''ماں کا خواب'' بڑی دلکش مثال ہے جس میں ماں کا کردار عالمِ خواب میں خود کو تیرہ و تار راہگزر میں پاتا ہے۔ اس خوفناک فضا میں ماں کو زمردی پوشاک پہنے اور جلتے دیے ہاتھوں میں لیے آگے پیچھے رواں دواں لڑکوں کی قطار دکھائی دیتی ہے جو خدا جانے کس طرف جا رہے ہیں۔ اچانک اسے اپنا بیٹا نظر آتا ہے جس کے ہاتھوں میں دیا نہیں جل رہا۔ ماں نے اس کی جدائی میں ہر روز اشکوں کے ہار پروئے ہیں چنانچہ وہ بڑی بے چینی سے کہتی ہے:

جدائی میں رہتی ہوں میں بے قرار   پروتی ہوں ہر روز اشکوں کے ہار
نہ پروا ہماری ذرا تم نے کی   گئے چھوڑ، اچھی وفا تم نے کی
(ب د، ۳۶)

اس پر بچے کا جواب بڑی دل گرفتہ فضا تشکیل دیتا ہے، نظم کا آخری حصہ دیکھیے:

رُلاتی ہے تجھ کو جدائی مری   نہیں اس میں کچھ بھی بھلائی مری
یہ کہہ کر وہ کچھ دیر تک چپ رہا   دِیا پھر دکھا کر یہ کہنے لگا
سمجھتی ہے تو ہو گیا کیا اسے؟
ترے آنسوؤں نے بجھایا اسے!
(ب د، ۳۷)

اسی طرح تخیلاتی سطح پر تمثیلی رنگ کی پیش کش کے ضمن میں بانگِ درا کی نظم ''سیرِ فلک'' نہایت عمدہ ہے جس میں شاعر تخیل کی

ہم سفری میں آسماں پر گزر کرتا ہے۔ وہ عالمِ بالا کے رازِ سربستہ میں سے باغِ ارم کا نقشہ تمام تر جزئیات کے ساتھ پیش کرنے کے بعد جہنم کی کیفیت بزبانِ سروش یوں بیان کرتا ہے کہ اہلِ دنیا کے لیے عبرت انگیز نتیجہ نکلتا ہے:

دُور جنّت سے آنکھ نے دیکھا ایک تاریک خانہ، سرد و خموش
طالعِ قیس و گیسوے لیلیٰ اُس کی تاریکیوں سے دوش بدوش
خنک ایسا کہ جس سے شرما کر کرّۂ زمہریر ہو روپوش
میں نے پوچھی جو کیفیت اس کی حیرت انگیز تھا جوابِ سروش
یہ مقامِ خنک جہنّم ہے نار سے، نور سے تہی آغوش
شعلے ہوتے ہیں مستعار اس کے جن سے لرزاں ہیں مردِ عبرت کوش
اہلِ دُنیا یہاں جو آتے ہیں
اپنے انگار ساتھ لاتے ہیں

(ب د، ۱۷۵۔۱۷۶)

اقبالؔ نے اپنے کلام میں تمثیلی رنگ کی آمیزش کرتے ہوئے کچھ مقامات پر کوئی قصہ یا کہانی بیان کیے بغیر محض کرداروں کے بیانات پر ہی اکتفا کیا ہے۔ ایسی نظموں میں دو یا اس سے زاید کردار کسی خاص موضوع کی تبلیغ و ترسیل کرنے کے لیے اپنے اپنے خیالات کا اظہار کر کے رخصت ہو جاتے ہیں۔ گویا یہاں صرف تمثیل کا کرداری پہلو ہی ابھرا ہے اور ان کا تمثیل جیسی محسنۂ فنی میں شمار بھی صرف تجسیم و مکالمت کے عناصر کی بنا پر کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح کی نظموں میں ''پروانہ اور جگنو''، ''شیر اور خچر''، ''چیونٹی اور عقاب''، ''نسیم و شبنم''، ''صبحِ چمن'' اور ''تصویر و مصور'' کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ یہ امر بھی پیشِ نظر رکھنا چاہیے کہ یہ نظمیں اپنی کرداری و مکالماتی خصوصیات کے باعث محض تمثیل سے بڑھ کر جدید انداز کی ڈرامائیت میں داخل ہو گئی ہیں۔ ''پروانہ اور جگنو'' کے مکالمے سے خودداری کا سبق ملتا ہے۔ پروانہ، جگنو کو ''آتشِ بے سوز'' رکھنے کے باعث مغرور قرار دیتا ہے، جبکہ جگنو اس امر پر شکر گزار ہے کہ:

اللہ کا سو شکر کہ پروانہ نہیں میں دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ نہیں میں

(ب ج، ۱۱۵)

''شیر اور خچر'' کی مکالماتی تمثیل جرمن زبان سے ماخوذ ہے جس میں طنزیہ انداز نظر ابھرا ہے۔ شیر، خچر کو ساکنانِ دشت و صحرا میں سب سے الگ گردانتے ہوئے سوال کرتا ہے کہ تیرے آبا کون ہیں اور تو کس قبیلے کا فرد ہے، جس پر وہ جواب دیتا ہے:

میرے ماموں کو نہیں پہچانتے شاید حضور وہ صبا رفتار، شاہی اصطبل کی آبرو

(ب ج، ۱۶۸۔۱۶۹)

''چیونٹی اور عقاب'' کے زیرِ عنوان نظم میں چیونٹی کے اس استفسار پر کہ وہ کیوں 'پائمال و خوار و پریشان و دردمند' ہے اور اس کے مقابلے میں عقاب کا مقام کیونکر ستاروں سے بھی بلند ہے، عقاب ایک ایسے راز سے پردہ اٹھاتا ہے جو فکریاتِ اقبال کا کلیدی نکتہ ہے:

تو رزق اپنا ڈھونڈتی ہے خاکِ راہ میں　　　میں نُہ سپہر کو نہیں لاتا نگاہ میں

(ب ج، ۱۶۹)

نظم ''نسیم و شبنم'' میں ان دونوں عناصرِ فطرت کے مکالمے سے فکر انگیز حقیقت کی جانب توجہ دلائی گئی ہے۔ یہاں نسیم شکوہ کناں ہے کہ پیرہن لالہ و گل چاک کرتے رہنے کے باوصف میری رسائی انجم کی فضا تک نہ ہو سکی، لہٰذا اب میں ترکِ وطن پر مجبور ہوں اور مجھے اب بلبل کی نواہائے طربناک بھی لطف نہیں دیتی۔ اے شبنم! تجھے تو تقدیر نے دونوں دنیاؤں کی محرم بنایا ہے، تو ہی بتا کہ ''خاکِ چمن'' اچھی ہے یا ''سراپردۂ افلاک'' بہتر ہے؟ اقبال اس کے جواب میں شبنم کی زبان سے اپنی بے مثل و کم عدیل فکر کا اظہار کر دیتے ہیں کہ:

کھینچیں نہ اگر تجھ کو چمن کے خس و خاشاک　　　گلشن بھی ہے اک سِرِ سراپردۂ افلاک

(ض ک، ۱۱۶)

نظم ''صبحِ چمن''، پھول، شبنم اور صبح کے مابین مکالمہ ہے جس میں ہر مظہرِ فطرت ایک روشن نکتے کی تفہیم کراتا ہے۔ 'پھول' شبنم سے کہتا ہے کہ شاید تو میرا وطن دُور سمجھتی تھی لیکن اگر اے قاصدِ افلاک، تو غور و فکر سے کام لے تو تجھے ہرگز یہ دُور محسوس نہ ہوگا۔ شبنم، تائید کرتی ہے اور اس کا مکالمہ اس حقیقت کی مزید توضیح یوں کرتا ہے:

ہوتا ہے مگر محنتِ پرواز سے روشن　　　یہ نکتہ کہ گردوں سے زمیں دُور نہیں ہے

(ض ک، ۱۱۹)

یہ گفتگو سن کر نظم کا تیسرا کردار 'صبح'، تلقینی انداز میں یہ نتیجہ اخذ کرتی ہے:

مانندِ سحر صحنِ گلستاں میں قدم رکھ　　　آئے تہِ پا گوہرِ شبنم تو نہ ٹوٹے
ہو کوہ و بیاباں سے ہم آغوش، و لیکن　　　ہاتھوں سے ترے دامنِ افلاک نہ چھوٹے

(//، ۱۲۰)

''تصویر و مصور'' میں تصویر اپنے مصور سے کہتی ہے کہ میری نمائش تیرے ہنر سے ہے لیکن یہ کس قدر نامنصفی ہے کہ تو میری نظر سے پوشیدہ رہے جس پر مصور کی طرف سے جواب ملتا ہے کہ دیدہ ور پر چشمِ بینا بہت گراں گزرتی ہے، تو نے دیکھا نہیں کہ جہاں بینی سے شرر پر کیا بیتی ہے؟ نظر، چونکہ درد و غم و سوز و تب و تاب سے عبارت ہے، اس لیے اے ناداں! تو بھی میرے بارے میں صرف خبر پر قناعت کر لے۔ اس پر تصویر باصرار گویا ہوتی ہے کہ میں تو یہ جانتی ہوں کہ خبر، عقل و خرد کی ناتوانی اور نظر، دل کی حیاتِ جاودانی ہے۔ بس مجھے یہ بتادو کہ کیا اس

زمانے کی تنگ وتاز' سزاوارِحدیث لن ترانی نہیں ہے؟ اب مصور کا جواب اقبال کے کلیدی تصور' خودی واثباتِ ذات کے ساتھ جاملتا ہے اور اس آفاقی نکتے کا ظہور ہوتا ہے:

تو ہے میرے کمالاتِ ہنر سے — نہ ہو نومید اپنے نقش گر سے
مرے دیدار کی ہے اک یہی شرط — کہ تو پنہاں نہ ہو اپنی نظر سے

(ا ح، ۱۸)

اس نظم کی تمثیلی معنویت علامتی رنگ کے باعث گہری ہو جاتی ہے۔ تصویر' انسان' اور مصور' صانع ازل' کی صورت اختیار کر کے زیادہ بامعنی اور کارگر مطالب پیش کرتے ہیں۔ یوں مجرد کی تجسیم بھی ہو جاتی ہے اور اس دُہری معنویت کا حصول بھی ممکن ہو پاتا ہے جو تمثیل کی خاصیت ہے ـــ بعینہٖ شعریاتِ اقبال میں باضابطہ طور پر بھی کسی علامت کی شمولیت سے تمثیلی معنویت پیدا کی گئی ہے۔ اس وصف کے باعث کہیں کہیں قدرے "Emblem" کی صورت پیدا ہوئی ہے جس کے تحت شاعر کسی علامت کو کسی چیز کی نمایندہ بنا کر موزوں کرتا ہے۔ اس ضمن میں بالِ جبریل کی نظموں ''نصیحت'' اور ''شاہین'' کا تذکرہ کیا جا سکتا ہے جن میں شاہین یا عقاب کی علامت، مردِ مسلمان کے لیے مستعار لے کر، اس کے لیے تمثیلی انداز میں زندگی کا لائحہ عمل وضع کیا گیا ہے۔ ''نصیحت'' میں عقابِ سالخوردہ، بچۂ شاہین سے کہتا ہے:

ہے شباب اپنے لہو کی آگ میں جلنے کا نام — سخت کوشی سے ہے تلخِ زندگانی انگبیں
جو کبوتر پر جھپٹنے میں مزا ہے اے پسر — وہ مزا شاید کبوتر کے لہو میں بھی نہیں

(ب ج، ۱۲۰، ۱۲۱)

جبکہ ''شاہین'' میں عقاب کی تمثیل مردِ جسور وغیور کی نمایندہ بن کر اس کے اوصافِ عالیہ سے باخبر کراتی ہے۔

شعرِ اقبال کے تمثیلی پہلوؤں میں اُن منظومات کا تذکرہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں جن میں شاعر خود کو خیالی سطح پر فطرت کے کسی کردار کے ہمراہ لا کر عمدہ فکریات کا ابلاغ کرتا ہے۔ اس انداز کی نظمیں زیادہ تر بانگِ درا کے اوراق میں نمود کرتی ہیں جن میں ''اخترِ صبح''، ''ستارہ''، ''چاند''، ''رات اور شاعر''، ''عید پر شعر لکھنے کی فرمایش کے جواب میں'' اور ''شعاعِ آفتاب'' قابلِ ذکر ہیں۔ ''اخترِ صبح''، ''ستارہ'' اور ''چاند'' میں اقبال ستاروں اور چاند کی اپنی ہستی سے مماثلت تلاش کر کے خود کو ان کے شریکِ حال ٹھہرا کر دلچسپ نکات اخذ کرتے ہیں۔ ان نظموں سے شعری اقتباسات بالترتیب ملاحظہ کیجیے:

کہا یہ میں نے اے زیورِ جبینِ سحر! — غمِ فنا ہے تجھے! گنبدِ فلک سے اُتر
ٹپک بلندیِ گردوں سے ہمرہِ شبنم — مرے ریاضِ سخن کی فضا ہے جاں پرور
میں باغباں ہوں، محبت بہار ہے اس کی — بنا مثالِ ابد پایدار ہے اس کی

(ب د، ۱۱۵)

چمکنے والے مسافر! عجب یہ بستی ہے
جو اوج ایک کا ہے، دوسرے کی پستی ہے
اجل ہے لاکھوں ستاروں کی اک ولادتِ مہر
فنا کی نیند مئے زندگی کی مستی ہے
وداعِ غنچہ میں ہے رازِ آفرینشِ گل
عدم، عدم ہے کہ آئینہ دارِ ہستی ہے!

(۱۶۷،//)

اے چاند! حُسن تیرا فطرت کی آبرو ہے
طوفِ حریمِ خاکی تیری قدیم خُو ہے
یہ داغ سا جو تیرے سینے میں ہے نمایاں
عاشق ہے تو کسی کا، یہ داغِ آرزو ہے؟
میں مضطرب زمیں پر، بیتاب تو فلک پر
تجھ کو بھی جستجو ہے، مجھ کو بھی جستجو ہے
انساں ہے شمع جس کی، محفل وہی ہے تیری؟
میں جس طرف رواں ہوں، منزل وہی ہے تیری؟

(۱۷۱،//)

''رات اور شاعر'' میں شاعر کے یک طرفہ احساسات کے بجائے 'رات' سے مکالمے کی صورت پیدا ہوئی ہے۔ 'رات' ایک مجسم کردار کا روپ دھار کر شاعر سے مخاطب ہے اور اُس کی پریشانی، خاموشی اور بے چینی پر حیران ہو کر کہتی ہے:

خاموش ہو گیا ہے تارِ ربابِ ہستی
ہے میرے آئینے میں تصویرِ خوابِ ہستی
دریا کی تہ میں چشمِ گرداب سو گئی ہے
ساحل سے لگ کے موجِ بے تاب سو گئی ہے
بستی زمیں کی کیسی ہنگامہ آفریں ہے
یوں سو گئی ہے جیسے آباد ہی نہیں ہے
شاعر کا دل ہے لیکن ناآشنا سکوں سے
آزاد رہ گیا تُو کیونکر مرے فسوں سے؟

(۱۷۲،//)

'شاعر' اپنی خاموشی اور بے چینی کی توجیہہ یوں بیان کرتا ہے:

مجھ میں فریاد جو پنہاں ہے، سناؤں کس کو
تپشِ شوق کا نظّارہ دکھاؤں کس کو
برقِ ایمن مرے سینے پہ پڑی روتی ہے
دیکھنے والی ہے جو آنکھ، کہاں سوتی ہے!
صفتِ شمعِ لحد مُردہ ہے محفل میری
آہ، اے رات! بڑی دُور ہے منزل میری
عہدِ حاضر کی ہوا راس نہیں ہے اس کو
اپنے نقصان کا احساس نہیں ہے اس کو
ضبطِ پیغامِ محبت سے جو گھبراتا ہوں
تیرے تابندہ ستاروں کو سنا جاتا ہوں

(۱۷۳،//)

نظم ''عید پر شعر لکھنے کی فرمایش کے جواب میں'' کا آغاز شالامار باغ کے ایک برگِ زرد کی گفتگو سے ہوتا ہے جسے اقبال نے مجسم کر دیا ہے اور جو خود کو موسمِ گل اور شاخِ نشیمن کا راز دار سمجھتے ہوئے زائرانِ چمن کے ہاتھوں پائمال ہونے کے خیال سے لرزاں ہے۔ شاعر اس کا حال سن کر بے چین ہو جاتا ہے اور اس مرحلے پر زرد پتے کا غم اس کے اندر اپنی ملت کی ویرانی کا غم جگا دیتا ہے، یوں تمثیل اقبال کے مخصوص طرزِ فکر کی نمایندہ بن جاتی ہے۔ شاعر کی بے تابی و بے چینی پر مبنی شعر دیکھیے:

ذرا سے پتے نے بے تاب کر دیا دل کو چمن میں آ کے سراپا غمِ بہار ہوں میں
خزاں میں مجھ کو رلاتی ہے یادِ فصلِ بہار خوشی ہو عید کی کیونکر کہ سوگوار ہوں میں
اُجاڑ ہو گئے عہدِ کہن کے مے خانے گذشتہ بادہ پرستوں کی یادگار ہوں میں
پیامِ عیش و مسرّت ہمیں سناتا ہے
ہلالِ عید ہماری ہنسی اڑاتا ہے

(//، ۲۱۳)

اس سلسلے کی ایک نظم ''شعاعِ آفتاب'' بھی ہے، جس میں انقلاب آفریں خیالات کا اظہار شاعر کے بجائے شعاعِ آفتاب کی زبانی ہوا ہے۔ نظم کے آغاز میں شاعر سورج کی کرن سے اس کے اضطراب، ناشکیبائی، تڑپ اور جستجو کی بابت دریافت کرتا ہے، جس کے جواب میں وہ کہتی ہے:

مضطرب ہر دم مری تقدیر رکھتی ہے مجھے جستجو میں لذّتِ تنویر رکھتی ہے مجھے
برقِ آتش خُو نہیں، فطرت میں گو ناری ہوں میں مہرِ عالم تاب کا پیغامِ بیداری ہوں میں
سرمہ بن کر چشمِ انساں میں سما جاؤں گی میں رات نے جو کچھ چھپا رکھا تھا، دکھلاؤں گی میں
تیرے مستوں میں کوئی جُویائے ہشیاری بھی ہے سونے والوں میں کسی کو ذوقِ بیداری بھی ہے؟

(//، ۲۳۷)

شعرِ اقبال میں متذکرہ تمام تر تمثیلی عناصر علامہ کے مخصوص تصورات و نظریات کے ساتھ گہری مطابقت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اس محسنۂ فنی کو سر تا سر ترسیلِ مطلب کے لیے بیان کیا ہے اور اسی نسبت سے ہر تمثیلی انداز کی نظم کسی نہ کسی ایسے اخلاقی نکتے پر منتج ہوتی ہے جو تحرک و تسلسل، حرکت و عمل، خودداری و استغنا، بلند پروازی و تیز نگاہی اور مشکل پسندی و مہم جوئی کے جذبات سے عبارت ہے۔ بلاشبہہ تمثیلی پیرائے میں ایسے بلند پایہ اور انقلاب آفرین خیالات و افکار کا اظہار اقبال جیسے نادرِ روزگار شاعر کے معجز بیان قلم ہی سے ممکن تھا۔ یوسف عزیز، اقبال کی اس انداز کی نظموں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے لکھتے ہیں:

حرکت و عمل اقبال کی شاعری کا بنیادی مقصد ہے۔ لہٰذا فطرت میں ایسی اشیا جو مسلسل متحرک اور رواں دواں رہیں، اقبال کو بہت پسند ہیں۔ مثلاً

بھاگتا ہوا ابر، بہتی ندی، تلاطم خیز لہریں اور تموّج انگیز موجیں، اور ان سے اقبال نے جا بجا مضامین پیدا کیے ہیں۔ تمثیل کے انداز میں انھوں نے موج کو مجسم کردار بنا کر دو نظموں ''موجِ دریا'' اور ''زندگی و عمل'' میں پیش کیا ہے۔۔۔ ''حقیقتِ حسن'' میں خدا اور حسن کے سوال و جواب میں گہری فلسفیانہ سوچ کارفرما ہے اور حقیقت کو ایک مصرعے میں بیان کیا گیا ہے۔۔۔ ''چیونٹی اور عقاب'' اور ''ایک مکالمہ'' میں زمیں گیر اور مائل پرواز پرندوں کا فرق واضح کرنے کے لیے ہر دو میں گفتگو کرائی گئی ہے۔۔۔ ''بزمِ انجم'' میں ستاروں کی زبانی اہلِ جہاں کو حرکت و عمل کا درس دیا گیا ہے۔۔۔ مہم جوئی اور مشکل پسندی انسان کو بڑے سے بڑے معاملات سے عہد برآ ہونے کے لیے تیار کرتی ہے۔ اسی سے انسان کی مخفی صلاحیتوں کو پنپنے اور اجاگر ہونے کا موقع ملتا ہے، انھی خیالات کا اظہار تمثیل کے انداز میں بالِ جبریل کی نظم ''شاہین'' میں کیا گیا ہے۔۔۔ ''عقل و دل'' کا مکالمہ بھی دلکش اور خوبصورت ہے۔۔۔ ''عشق اور موت'' کے مجرد تصورات جب مجسم کرداروں کی صورت میں گفتگو کرتے ہیں تو اقبال نہایت فن کارانہ چابکدستی سے انھیں خیالات کی وادیوں سے رنگ و بو کی دنیا میں لا کھڑا کرتے ہیں۔۔۔'' (۵۵)

یہ درست ہے کہ اگر تمثیل کے مکمل فنی سانچے کو سامنے رکھ کر شعرِ اقبال کا مطالعہ کریں تو ہمیں یہاں خالص تمثیل کے نقوش قدرے دھندلے بلکہ بعض اوقات تو نامکمل اور ادھورے دکھائی دیتے ہیں۔ اس اعتبار سے اقبال کے کلام میں تمثیل کو ایک منضبط ادبی اصطلاح کے طور پر تلاش کرنا امر محال بھی ہے کیونکہ انھوں نے اسے مکمل فنی ضابطوں کے تحت استعمال نہیں کیا۔ ان کے ہاں تو تمثیلی پیرایۂ بیان زیادہ تر تجسیمی و مکالماتی رنگ سے عبارت ہے۔ سچی بات تو یہ ہے کہ ایک تخلیق کار کسی ہئیتِ ادبی کو من و عن اپنانے کا کلی طور پر پابند بھی نہیں ہے، اس لیے کہ اس کی تخلیقی اپج بعض اوقات کسی فنی خوبی کی ایک جہت یا کچھ جہتوں سے متاثر ہو جاتی ہے اور باقی عناصر یا اصول و ضوابط اسے اپیل نہیں کرتے یا اس کے مخصوص زاویۂ نظر سے مطابقت نہیں رکھتے چنانچہ وہ انھیں وقتی طور پر غیر ضروری خیال کرتے ہوئے اپنی انتخاب کردہ فنی خوبی کے زیادہ اثر انگیز اجزا ہی کو برت کر شعری نادرہ کاری کرنے پر اکتفا کرتا ہے۔ تمثیل کے ضمن میں اقبال کا بھی یہی معاملہ ہے اور انھوں نے زیادہ تر اس ہئیتِ شعری کو مکمل طور پر اپنانے کے بجائے اس کے بعض اجزا یا لوازمات ہی کے ذریعے اپنی ندرت کلام کا اعجاز دکھایا ہے۔ یوں ان کے ہاں ایک نئی طرز پر مشتمل اندازِ تمثیل وجود میں آیا ہے، جس کو تشکیل دیتے ہوئے وہ ایک طرف تو عطاؔر اور رومیؔ کے حکایاتی و مکالماتی اسلوب سے متاثر نظر آتے ہیں تو دوسری طرف جدید مغربی شعرا کے طرزِ تمثیل نے انھیں اس گہرائی، ذو معنویت اور رمزی و علامتی خصایص سے متمتع رکھا ہے جو اردو کی نمایندہ تمثیلوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ اقبال کے اس منفرد اندازِ تمثیل کے مختلف ابعاد میں نمایاں ترین صورت تو وہ ہے، جس کے تحت وہ پیچیدگی اور گہری رمزیت و معنویت سے گریز کرتے ہوئے زیادہ تر غیر مرئی کو مرئی بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا بنیادی مؤقف حکایاتی و تجسیمی اسلوب کی وساطت سے بات کو قاری کے دل میں اتارنا ہے۔ اسی طرح بعض اوقات وہ کسی جاندار یا بے جان چیز کی زبان سے گفتگو کروا کر مختلف نتائج اخذ کرتے ہیں۔ کہیں کہیں ان کے ہاں رویائی رنگِ تمثیل بھی پیدا ہو جاتا ہے یا کسی مقام پر ایک ہی کردار نظم کے منظر نامے پر ابھر کر اپنے جذبات و احساسات کا اظہار کر کے رخصت ہو جاتا ہے۔ اسی طرح انھوں نے مجرد تصورات کے مکالموں سے بصیرت افروز نکات اخذ کیے ہیں یا کسی کردار کو علامت کے طور پر موزوں کر کے تمثیلی معنویت کا

حصول کیا ہے۔ یوں بھی ہوا ہے کہ اقبالؔ نے خود اپنی ذات کو فطرت کے کسی مجسم کردار کے ساتھ خیالی سطح پر مکالمہ کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ گویا صورت کوئی بھی ہو علامہ نے کلام کی تاثیر اور معنی آفرینی کو ہر لحظہ مقدم رکھا ہے اور ان کے ہاں فطری بے ساختگی اور روانی کے باعث کہیں بھی شعوری کاوش کا اشتباہ نہیں ہوتا۔ یوں انھوں نے تمثیل اور اس کی متنوع اشکال کے مختلف ابعاد کو اپنے کلام کا کسی قدر حصہ بنا کر ایک نئے طرزِ تمثیل سے متعارف کروا دیا ہے۔ اگر اس تناظر میں شعرِ اقبالؔ کے تمثیلی رنگ کو پرکھا جائے تو ان اعتراضات کی نفی بھی ہو جاتی ہے جو تمثیلاتِ اقبال کے حوالے سے ہمارے ذہن میں ابھرتے ہیں۔ آخر میں بحث کو سمیٹتے ہوئے یوسف عزیز کا اقتباس مندرجہ بالا نکات کی تائید کے لیے پیش کیا جاتا ہے:

> تمثیل کی کامیابی کی یہی دلیل ہوتی ہے کہ جس صفت یا خیال، جاندار یا جامد غیر ناطق شے کو بھی مجسم کردار کے روپ میں پیش کیا جائے، وہ اپنی تمام مقتضیات اور خصوصیات کا اپنے افعال و اعمال سے بھرپور مظاہرہ کرے اور قاری یہ جاننے کے باوجود کہ یہ سب کچھ تخیل کی کارفرمائی ہے، اسی کے مکالموں میں کھو جائے اور اس سے ذہنی طور پر باقاعدہ ہم کلام نظر آئے۔۔۔ اگر اقبالؔ کی تمام تمثیلی نظموں کو پیشِ نظر رکھا جائے تو جس احسن طریق اور فنی چابکدستی سے اس نے اس صنف کو نبھایا ہے، وہ انھیں ایک کامیاب تمثیل نگار کے زمرے میں لا کھڑا کرتی ہے۔ اقبالؔ سے قبل صرف مجرد خیالات یا صفات کو ہی مجسم بنا کر پیش کیا جاتا تھا یا زیادہ سے زیادہ جانوروں اور پرندوں کو انسانوں کی طرح مکالمے کرتے دکھایا جاتا تھا مگر اقبالؔ نے تمثیل کے اس انداز میں ایک وسعت یہ بھی کی کہ جمادات مثلاً پہاڑ، نباتات مثلاً درخت، پھول وغیرہ کے ساتھ ساتھ شبنم، موج، بحر، ساحل کو بھی مجسم کرداروں کے روپ میں ڈھال کر وقت، حالات اور کیفیات کے مطابق ان سے گفتگو کرائی ہے اور تمثیل کی ہیئت کے جو چند سکے بند اصول چلے آرہے تھے یعنی یہ کہ خواب کی صورت میں کہانی بیان کی جائے یا۔۔۔ مجرد خیالات و صفات کو مجسم بنا کر پیش کرنا۔۔۔ یا پھر بیانیہ طریقہ اختیار کر کے دوسرے کی کہانی اپنی زبان سے یا کسی کی کہانی کسی دوسرے کی زبان سے ادا کرنا وغیرہ۔ اقبالؔ نے ان اصولوں سے قدم آگے بڑھایا ہے اور اپنی نظموں میں فکر و فلسفہ کی گہرائیوں کے ساتھ ساتھ تمثیل کے انداز کو ایک ندرت اور جدت بھی عطا کی ہے اور ساتھ ہی اس میں موضوع اور ہیئت کے توسیعی تجربات بھی نہایت کامیابی سے کیے ہیں۔۔۔(۵۶)

فصل دوم:

ڈرامائیت

لفظ ''ڈراما'' (Drama) بنیادی طور پر یونانی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی کچھ کر دکھانے کے ہیں اور اسے تمثیل، سوانگ، ناٹک (۵۷)، ڈھونگ، غیر حقیقی بات اور کھیل (۵۸) کے لغوی معنوں میں لیا جاتا ہے۔ ایک اعتبار سے یہ ''ایک ایسا قصہ (ہے) جو اسٹیج پر اداکاری کے لیے لکھا جائے (۵۹) اور اس کے تحت نثر یا شعر میں کسی کہانی کو سنانے کے بجائے اُسے مختلف کرداروں کے استمداد سے کر دکھانے کو ترجیح دی جاتی ہے۔ کہانی کو مختلف کرداروں کی وساطت سے پیش کرنے کا یہ عمل Dramatization یا ڈراما کاری، تمثیل کاری، ڈرامے یا تمثیل کی شکل میں ڈھالنا یا قابل قبول بنانا، مبالغہ آمیز انداز میں بولنا، لکھنا یا طور طریق اختیار کرنا کہلاتا ہے (۶۰) انگریزی میں "Drama" اور "Dramatization" کے لغوی مفاہیم کی توضیح عموماً یوں کی جاتی ہے:

Drama : 1 - a play for the theatre, television, radio etc 2- plays considered as a form of literature 3- an exciting and unusual situation or set of events 4- Make a drama out of sth to make things worse than they really are......

Dramatize: 1 - to change a story so that it can be performed as a play 2- to make a situation seem more exciting, terrible etc than it really is...... (61).

انگریزی میں ڈرامے کے لیے "Play" کا متبادل بھی استعمال ہوتا ہے۔ قدیم ڈرامے زیادہ تر منظوم اور رقص و موسیقی سے آراستہ ہوا کرتے تھے، چنانچہ شاعری میں ''منظوم ڈرامے'' یا ''نمایش نامۂ منظوم'' (poetic Drama) کی روایت موجود رہی ہے۔ بعینہٖ بعض اوقات ڈرامے کو کلی طور پر منظوم کرنے کے بجائے اس کے بعض عناصر کو اپنا کر شعر پارے کی تخلیق کی جاتی ہے، جسے ''ڈرامائی شاعری'' (Dramatic Poetry) یا ''شعرِ نمایشی'' سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ایسی شاعری میں ڈرامے کے بنیادی اجزائے ترکیبی میں سے کسی بھی جزو یعنی کرداروں، مکالمات، خود کلامی، لہجے کے اُتار چڑھاؤ، منظر کشی، حیرت انگیزی یا سنسنی خیزی وغیرہ کی شمولیت سے ڈرامائی اوصاف پیدا کر لیے جاتے ہیں۔ مغرب میں کبھی کبھار ڈرامائی شاعری سے وہ کلام بھی مراد لیا جاتا ہے جس کا کچھ حصہ شاعری اور کچھ نثر میں مرقوم ہوتا ہے جبکہ مشرقی ادبیات خصوصاً فارسی اور اُردو میں گفت و گو یا مکالمے کے پیکر میں لکھی گئی غنائی شاعری میں ڈرامے کے بنیادی اجزا عمدگی کے

ساتھ اپنی نمود کرتے ہیں۔ڈرامائی شاعری کی توضیح کے ضمن میں چند اقتباسات دیکھیے:

A term applied to poetry that employs dramatic form, such as the dramatic monologue. By extention, the term refers to plays written partly in verse and partly in prose(as were many of shakespeare's productions and to such poetic dreams as shelley's *The Cenci and Maxwell Anderson's winterset.*(62)

شعر نمایشی معادل اصطلاحِ انگلیسی "Dramatic Poetry"،شعری کہ در آن شیوہ ھا یا عناصر نمایشی بہ کار رفتہ باشد۔ در این نوع شعر، سازہ ھایی چون گفت وشنود (دیالوگ)، تک گوئی، بہ ویژہ تک گویی نمایشی، وخود گویی/حدیث نفس کار برد فراوان دارند۔ تاکید بر نوع بیان، موقعیت، زمان ومکان نیز از ویژگی ھای شعر نمایشی است۔ در ادبیات غرب، بہ نمایشنامہ ھایی کہ بخشی بہ شعر و بخشی بہ نثر باشند نیز شعر نمایشی می گویند، مانند بسیاری از آثار ویلیام شیکسپیر، نمایشنامہ نویس وشاعر انگلیسی (۱۵۶۴۔۱۶۱۶م)۔۔۔شعر نمایشی در ادبیات کہن فارسی عمدتا بہ صورت گفت وشنود میان عاشق ومعشوق نمود داشتہ است۔ از شناختہ ترین انواع این شعر ـــــ کہ البتہ تفاوت ھایی بنیادی با شعر نمایشی غربی دارد ـــــ می توان بہ صحنہ ھای گفت وشنودِ فرھاد وشیرین در خسرو وشیرین، لیلیٰ ومجنوں در منظومہ ای بہ ھمین نام از نظامی و یوسف و زلیخای جامی اشارہ کرد۔۔۔(۶۳)

شعر نمایشی یا نمایشنامہ (Dramatic Poetry)، در ادبیاتِ غرب بہ شعری اطلاق می شود کہ در آن از شیوہ ھای نمایش یا عناصر نمایشی استفادہ شدہ باشد واز خصوصیات نمایشی بہرہ داشتہ باشد، این خصوصیت می تواند از طریقِ گفت وگو (dialogue) تک گویی (monologue) بیانِ پُر قدرت یا تاکید بر موقعیت حساس وکشمکشِ عاطفی بہ وجود آید۔۔۔تک گویی نمایشی (dramatic monologue) کہ در داستان (بہ شکلِ نثر) بہ کار می رود، در شعر نیز بہ عنوان نوعی شعرِ غنایی ودر عین حال یکی از اقسام بہ شعرِ نمایشی شناختہ شدہ است و آن شعری است کہ در آن شاعر از زبان شخصیتی کہ در موقعیتی بحرانی قرار گرفتہ است، صحبت می کند۔۔۔اصطلاحِ شعرِ نمایشی، گاہ بہ نمایشنامہ ھایی کہ بخشی بہ شعر و بخشی بہ نثر نوشتہ شدہ۔۔۔نیز اطلاق می شود۔۔۔(۶۴)

ڈرامائی طرزِ سخن اپناتے ہوئے شاعر کے کلام میں ڈرامائی شاعری کے مختلف اجزا مجتمع ہو جاتے ہیں یا بعض اوقات ان میں سے کچھ کی نمود الگ الگ صورت میں ہو جاتی ہے۔ان ڈرامائی عناصر میں کہانی یا قصہ یا ماجرا اور روئداد (story)، واقعاتی ترتیب سے قابلِ قبول تاثر کا حصول (Plot)، کردار، مکالمے، لہجے کے تنوعات، منظر کشی اور منظر نامے (Scenario) جیسے پُر تاثیر اجزا خصوصیت کے ساتھ شامل ہیں۔کہانی یا قصے کے بیان سے مراد یہ ہے کہ شاعر کے شعر پارے میں موضوعِ مخصوص کی مناسبت سے حقیقی وواقعی یا حکایاتی وتخیلاتی بیان

ضرور ہوتا ہے جو لکھنے والے کی شعوری کاوش کا نتیجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ موضوعاتی بیان کلام میں جس طرح مختلف واقعات وانفعال یا اعمال اور مکالمات سے آغاز، ارتقا اور منطقی انجام تک مکمل واقعاتی ترتیب کے ساتھ پہنچتا ہے، اُسے پلاٹ (Plot) کہتے ہیں۔ شاعر کا پیش کردہ خیال یا موضوع بہت حد تک اس عنصر پر انحصار کرتا ہے، لہٰذا اس میں ''چُستی، ندرت، حُسنِ ترتیب، تناسب اور توازن اور واقعات کا متنوع، قرینِ قیاس، دلچسپ اور فطری ہونا، ضروری ہے (۶۵) اور ان عناصر کو اچھے قصے یا بیان کی پہچان متصور کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد ڈرامائی شعر پارے میں کردار نگاری یا سیرت نگاری (characterization) کو اہمیت دی جاتی ہے اور یہ بنیادی طور پر ''تصویر کشی، حلیہ بیانی، کرداروں کی خیالی تخلیق یا (کرداروں کی) وصف نگاری (اور) عملِ توصیف'' (۶۶) کا دُوسرا نام ہے۔ ''کسی مصنف کا وہ کردار کامیاب سمجھا جائے گا جو ہماری دنیا کے عام انسانوں جیسا ایک انسان ہونے کے باوجود ایسی انفرادیت کا بھی مالک ہو کہ اسے ہم ہجوم میں الگ پہچان سکیں اور واضح انفرادیت رکھنے کے باوجود وہ ہماری دنیا کا ایک قرینِ قیاس انسان معلوم ہو۔۔۔ کامیاب کردار کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنی فطرت کے مطابق دوسرے کرداروں کے تصادم یا تعاون سے کہانی میں اپنا راستہ بناتا چلا جائے۔۔۔ کامیاب کردار کی تیسری خصوصیت یہ ہے کہ ماحول، وقت اور واقعات سے متاثر ہو کر تبدیل ہونے یا غیر متاثر رہ کر تبدیل نہ ہونے کا جواز کہانی کے واقعات کے علاوہ اس کی فطرت یا شخصیت میں موجود ہو۔۔۔'' (۶۷) تیسرا عنصر مکالمہ (Dialogue) ہے، جسے محاورہ، مصاحبہ یا مخاطبہ بھی کہا جاتا ہے اور اس کے تحت دو یا اس سے زاید کرداروں کے مابین سادہ یا سوال وجواب کے عالمانہ ومفکرانہ اُسلوب میں گفتگو کرائی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ''دو یا دو سے زیادہ اشخاص کی گفتگو کو انھی کے الفاظ میں نقل کرنا ادبیات کی اصطلاح میں مکالمہ کہلاتا ہے۔۔۔ اچھا مکالمہ وہ ہے جو بولنے والے کی فطرت کی صحیح ترجمانی کرے۔ اختصار، برجستگی اور حسبِ ضرورت زبان کی ادبی سطح برقرار رکھنے کے باوجود کردار کی عمر، مزاج، عقاید ومقاصد اور احساسات ونظریات کا آئینہ دار ہو۔ جس میں صورتحال کا پورا احساس موجود ہو یعنی مکالمہ موقع محل کے مطابق ہو اور کہانی کو آگے بڑھائے''۔ (۶۸) شعری سطح پر مکالمے کی وہ جہت قابل توجہ ہے، جسے ڈرامائی خودکلامی (Dramatic monologue) یا خودکلامی (soliloquy) کا نام دیا جاتا ہے اور ''''ڈرامائی خودکلامی (یا) یک شخصی ڈراما (وہ) کم وبیش لمبی نظم (ہے) جس میں ایک کردار کی گفتگو یا تقریر ہوتی ہے جس سے اُس کی شخصیت اور مخصوص ڈرامائی کیفیت پر روشنی پڑتی ہے۔ اسٹیج پر جو خودکلامی ہوتی ہے۔ اس میں وقت اور جگہ اور صورتحال متعین ہوتی ہیں لیکن ڈرامائی خودکلامی میں جگہ، وقت، کرداروں کی شناخت، جذباتی یا فکری اُلجھاؤ ___ یہ سب چیزیں اس کلام میں آہستہ آہستہ ظاہر ہوتی ہیں۔ Browning نے اس صنف کا نام "Dramatic Lyric" رکھا تھا اور اس صنف کو بلندترین نقطے پر پہنچا دیا تھا۔ اس کی نظموں میں بولنے والے کے اہم ترین لمحۂ زندگی کا نفسیاتی تجزیہ ملتا ہے۔۔۔'' (۶۹) مکالمے کی دوسری صورت ''دو شخصی مکالمہ'' (Duologue) ہے جو دو کرداروں کے درمیان گفتگو کا نام ہے اور اس کی رو سے شاعر دو شعری کرداروں کو کسی خاص اور متعین موضوع پر ہمکلام ہوتے دکھاتا ہے اور یوں ان کے درمیان باہمی نقطۂ اتفاق پر پہنچنے کے لیے کسی موضوع پر آزادانہ تبادلۂ خیالات کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ کرداروں کے مابین مکالمات کی تشکیل کے دوران میں تخلیق کار کو لہجے کے اُتار چڑھاؤ اور اس کے تمام تر متوقع

خصائص کو بھی مدِ نظر رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ شاعری میں ''مصنف اور اس کے مواد میں جو رشتہ ہے یا اس کا قارئین سے جو رشتہ ہے، اُسے رویہ (Attitude) کہتے ہیں اور یہ رویہ جس طرح تصنیف میں ظاہر ہوتا ہے، اُسے لہجہ (Tone) کہتے ہیں۔ مقرر اپنا لہجہ آواز یا طرز بدل کر واضح کر سکتا ہے لیکن لکھنے والے کو تو لفظی ترکیبوں پر بھروسا کرنا پڑتا ہے۔۔۔۔ لہجہ زیادہ پُر جوش، دھیما، نرم اور معتدل ہو سکتا ہے۔''(۷۰) ڈرامائی منظومات میں لہجہ یا لحن مکالماتی حُسن کو نکھارتا ہے اور اس کی وساطت سے کرداروں کے بنتے بگڑتے مزاج سامنے آتے ہیں۔ مزید برآں منظر (Scene) کا حصہ بھی ڈرامائی شعر پارے میں قصے کے تسلسل کو بغیر تغیرِ وقت اور مقام کے جاری رکھنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ گویا ڈرامائی شاعری میں ''منظر وہ گرد و پیش (ہے) جس میں کوئی چیز واقع ہوتی ہے۔ یہ کوئی مقام یا محلِ وقوع، کوئی منظر یا نظارہ (ہو سکتا ہے یا، یہ) اعمال اور واقعات کا دکھایا جانے والا ایک مربوط اور متحد سلسلہ (ہے، یا) وہ خیالی جگہ، جہاں کسی کھیل کا عمل پذیر ہونا تصور کیا جاتا ہے''۔(۷۱) کبھی کبھار شاعر نظم میں کسی مخصوص منظر نامے (Scenario) کا اہتمام بھی کرتا ہے، جو ''ڈرامے کی روئداد کا مختصر خاکہ (ہے) جس میں مناظر کی ترتیب، اشخاص ڈراما کی آمد و شد کی اطلاع مندرج ہوتی ہے''۔(۷۲) لیکن اس ڈرامائی وصف کا استعمال شاعر زیادہ تر مکمل منظوم ڈرامے کی صورت میں ہی کرتا ہے۔ ڈرامائی طرزِ سخن کے متذکرہ عناصر کی توضیح کے سلسلے میں یورپی محققین کے چند اشارات قابلِ مطالعہ ہیں، مثلاً ماجرا یا روئداد یا قصہ (Story) اور پلاٹ (plot) کے بنیادی تفاوت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے Harry shaw، *Dictionary of literary Terms* میں لکھتے ہیں:

> A plan or scheme to accomplish a purpose. In literature, plot refers to the arrangement of events to achieve an intended effect. A plot is a series of carefully devised and interrelated actions that progresses through a struggle of opposing forces to a climax and a denouement. A plot is different from a story or story line (the order of events as they occur). This distinction has been made clear by E.M Forster, the English novelist:
>
> We have defined a story as a narrative of events arranged in their time sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on a causality. "The king died and then the queen died", is a story. "The king died and then the queen died of grief" is a plot."(73)

سیرت نگاری یا کردار نگاری (Characterization) کے ضمن میں Chris Baldick نے *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms.* میں لکھا ہے:

> The representation of persons in narrative and dramatic works. This may include direct methods like the attribution of qualities in description or commentary, and indirect (or 'dramatic')

methods inviting readers to infer qualities from characters' actions, speech, or appearance. Since E.M. Forster's *Aspects of the Novel*(1927) a distinction has often been made between 'flat' and 'two-dimensional' characters, which are simple and unchanging, and 'round' characters, which are complex, 'dynamic' (i-e subject to development, and less predictable. (74)

مکالمہ(Dialogue) خصوصاً یک شخصی مکالمہ(Monologue) اور اس کی ذیلی صورتوں(Sub Types) یعنی ڈرامائی خود کلامی(Dramatic monologue)، خودکلامی(Soliloquy)' ڈرامائی غنائیہ(Dramatic Lyric)اور دو شخصی مکالمہ(Duologue) کے سلسلے میں Karl Beckson اور Arthur Ganz کی *A Reader's Guide to literary terms* میں مندرج تعاریف ملاحظہ ہوں:

Dialogue: 1- The speeches of characters in a narrative or a play, especially the latter. In earlier literature, the dialogue of at least the principal characters made no pretence of being like the actual conversation of men. It was elaborate, deliberately heightened, usually in verse. Realistic dialogue was limited to comic characters or to those on a comparatively low social level. In modern plays, however, the dialogue is usually designed to imitate ordinary speech, although when examined closely, it will regularly be found to be far more selective and highly organized.....

2- A literary genre in which characters discourse at length on a given topic....(75)

Monologue : An extended speech by one person. A remarkable use of the monologue occurs in strindberg's one - act play *'The stroger'*, which consists entirely of the speech of one character.....(76)

Dramatic Monologue or Dramatice Lyric: A poem consisting of the words of a single character who reveals in his speech his own nature and the dramatic situation. Unlike the stage soliloquy, in which place and time have been previously established and during which the

character is alone, the dramatic monologue itself reveals place, time, and the identities of the characters. Called a 'dramatic lyric' by Browning, who brought the form to its highest development, the dramatic monologue discloses the prychology of the speaker at a significant moment.....(77)

Soliloquy : An extended speech in which a character alone on stage expresses his thoughts. A soliloquy may reveal the private emotions of the speaker.....or it may, often simultaneously, give information and display character......(78).

Duologue: A conversation between two characters in a play or a story. (79)

Gagan Raj لہجہ یالحن (Tone) پر بحث کرتے ہوئے *Dictionary of Literary Terms* میں لکھتے ہیں:

The term used for the reflection of a writer's attitude (especially towards his readers), manner, mood and moral outlook in his work; even, perhaps, the way his personality pervades the work. The counterpart of tone of voice in speech, which may be friendly, detached, pompous, officious, intimate, bantering and so forth. (80)

اسی طرح منظر (Scene) اور منظر نامے (Scenario) کی صراحت کرتے ہوئے J.A.Cuddon کے *The Penguin Dictionary of Literary terms and literary theory* میں منقول مختصر اشارے ملاحظہ ہوں:

Scene: A sub-division of an act in a play or an opera or other theatrical entertainment.(81)

Scenario: An outline of a theatrical or cinematic work, giving the sequence of scenes, the characters involved and so forth.(82)

ڈرامے سے متعلق یہ اجزا و عناصر شاعری میں اپنی نمود کر کے جداگانہ لطف دیتے ہیں اور ان کی وساطت سے ڈرامائی شعر پارے میں بے مثل اوصاف پیدا ہو جاتے ہیں۔ ایسی شاعری جس میں ان اجزائے ترکیبی کا متناسب طریقے سے استعمال ہو، اثر انگیزی کی حامل ہونے کے باعث خاصی پذیرائی حاصل کر لیتی ہے۔ یہاں اس بات کی توضیح بھی ضروری ہے کہ متذکرہ ڈرامائی عناصر میں سے مکالمہ اور لہجہ وہ اجزا ہیں، جن

کی موجودگی کلام میں لازمی طور پر ڈرامائیت پیدا کر دیتی ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے مضمون: "Three Voices of Poetry" میں ڈرامائی شاعری کے سلسلے میں شاعرانہ مکالمے کے دوران میں تخلیق پانے والی تین آوازوں کا ذکر کیا ہے، پہلی آواز کو وہ خود کلامی سے موسوم کرتا ہے۔ دُوسری آواز اس کے مطابق خطابیہ ہے جس کے تحت تخلیق کار اپنے سامعین یا قارئین تک اپنی بات پہنچانے کا خواہاں ہوتا ہے جبکہ تیسری آواز کی تشکیل ڈرامائی کرداوں کے استمداد سے ممکن ہو پاتی ہے جس کی رُو سے شاعر اپنے کلام میں مختلف کرداروں کو بات چیت کرتے ہوئے دکھاتا ہے۔ ایلیٹ کے اس قبیل کے خیالات ذیل کے اقتباسات سے بخوبی مترشح ہوتے ہیں، وہ لکھتا ہے:

پہلی آواز تو وہ ہے جس میں شاعر خود سے بات کرتا ہے یا کسی اور سے نہیں کرتا۔ دُوسری آواز اُس شاعر کی ہے، جو سامعین سے مخاطب ہوتا ہے، خواہ سامعین تعداد میں زیادہ ہوں یا کم۔ تیسری آواز اُس شاعر کی ہے جب وہ شعر میں باتیں کرنے والے ڈرامائی کردار تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسے میں جب وہ باتیں کرتا ہے، تو یہ باتیں وہ نہیں ہوتیں، جو وہ خود سے مخاطب ہوتے وقت کرتا بلکہ صرف وہی کہتا ہے جو ایک خیالی کردار دوسرے خیالی کردار سے مخاطب ہوتے ہوئے کہہ سکتا ہے۔ پہلی اور دوسری آواز کا فرق ـــــ یعنی اس شاعر کے درمیان جو، خود سے باتیں کرتا ہے اور وہ شاعر جو دوسروں سے خطاب کرتا ہے، ہمیں شعری ابلاغ کے مسئلے کی طرف لے جاتا ہے۔ ایسے شاعر کے درمیان جو دوسرے لوگوں سے مخاطب ہوتا ہے (خواہ اپنی آواز میں یا پھر اختیار کی ہوئی آواز میں) اور اس شاعر کے درمیان جو ایسی گفتگو ایجاد کرتا ہے، جس میں خیالی کردار ایک دوسرے سے خطاب کرتے ہیں، جو فرق ہے، وہ ہمیں ڈرامائی، نیم ڈرامائی اور غیر ڈرامائی شاعری کے فرق کی طرف لے جاتا ہے۔ (۸۳)

۔۔۔میرے خیال میں، ہر نظم میں، خواہ وہ ذاتی تاثرات کی نظم ہو یا ایپک اور ڈراما ہو، ایک سے زیادہ آوازیں سُنائی دیتی ہیں۔ اگر شاعر نے کبھی خود سے خطاب نہیں کیا ہے تو ایسے میں شاندار خطابت پیدا ہو جائے تو ہو جائے، شاعری پیدا نہیں ہو سکے گی۔ عظیم شاعری سے لطف اندوز ہونے میں ایک حصہ تو اس ''لطف'' کا ہے، جو ہم ان لفظوں کو چُپ چپاتے سُننے سے حاصل کرتے ہیں جو ہم سے خطاب کر کے نہیں لکھے گئے ہیں لیکن اگر نظم صرف شاعر کی ذات کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ جائے تو یہ نظم ایک اجنبی اور ذاتی زبان کی حامل ہو گی اور ایک ایسی نظم جو شاعر نے خود اپنے لیے لکھی ہو، سرے سے نظم ہی نہیں ہوتی۔ میں سمجھتا ہوں کہ منظوم ڈرامے میں تینوں آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ سب سے پہلے ہر کردار کی آواز۔۔۔ ایک ایسی منفرد آواز جو ہر کردار میں مختلف ہوتی ہے اور جسے سُن کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ آواز صرف اسی کردار کی ہو سکتی ہے۔ وقتاً فوقتاً (اور شاید جب ہم اس طرف توجہ بھی نہیں کرتے) کردار اور مصنف کی ملی جلی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ کردار جو مکالمے ادا کرتے ہیں، وہ اس سے مناسبت تو رکھتے ہی ہیں لیکن وہ بات کچھ ایسی بھی ہوتی ہے جسے مصنف خود اپنے بارے میں بھی کہہ سکتا ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ لفظوں کے معانی ان دونوں کے لیے مختلف ہوں۔ یہ بات 'انتقالِ صورت' سے مختلف ہوتی ہے، جہاں کردار صرف مصنف کے اپنے جذبات و خیالات کا آلۂ کار بن کر رہ جاتا ہے۔ (۸۴)

اگر آپ کسی منظوم ڈرامے کو سُننا چاہتے ہیں تو سب سے پہلے تفریحِ طبع کے نقطۂ نظر سے اسے دیکھیے اور یہ یاد رکھیے کہ ہر کردار اپنے دل کی بات کہہ رہا ہے، خواہ مصنف اس میں کیسی ہی حقیقت پیش کرنے میں کامیاب کیوں نہ رہا ہو۔ اگر وہ ڈراما کوئی عظیم ڈراما ہے تو آپ ذرا سا غور کرنے پر محسوس کریں گے کہ اس میں آپ کو تینوں آوازیں سُنائی دے رہی ہیں کیونکہ عظیم منظوم ڈراما نگار (جیسا کہ شیکسپیئر ہے) کی تخلیق میں ایک دُنیا پوشیدہ ہوتی ہے۔ ہر کردار اپنے دل کی بات کہتا ہے اور کوئی شاعر بھی اس کے مُنہ سے وہ بات اس طرح اور اس طور پر نہیں کہلوا سکتا تھا، جو شیکسپیئر یا کسی عظیم ڈراما نگار نے اپنے کرداروں کے مُنہ سے کہلوائی ہے۔ اگر آپ شیکسپیئر کو تلاش کرنا چاہیں تو وہ آپ کو ان کرداروں میں نظر آئے گا جو اُس نے تخلیق کیے ہیں کیونکہ ایک چیز جو ان سب کرداروں میں مشترک ہے، یہ ہے کہ سوائے شیکسپیئر کے کوئی دوسرا آدمی ان میں سے ایک کردار بھی تخلیق نہیں کر سکتا۔ ایک عظیم ڈراما نگار کی دُنیا ایک ایسی دُنیا ہے، جس میں تخلیق کرنے والا ہر جگہ موجود بھی رہتا ہے اور پوشیدہ بھی۔۔۔(۸۵)

شاعری کی یہ آوازیں، مکالماتی و ڈرامائی شاعری کو حُسن و عذوبت سے ہمکنار کرتی ہیں اور جس شاعر کے ہاں ڈرامائیت کے مذکورہ عناصر جھلکتے ہیں، اُس کا کلام اثر انگیزی، دلچسپی اور ندرت و تنوع کے باعث زیادہ پُر کشش ہو جاتا ہے۔ خاص طور پر منظوم ڈرامے میں تو ان کی رعنائی قابلِ مطالعہ ہوتی ہے۔ تاہم اس سے ہٹ کر جزوی اعتبار سے بھی یہ ڈرامائی لوازمات طرزِ سخن کو بلند و برتر درجہ بخشتے ہوئے ایک قادرِ سخن شاعر کی پہچان ٹھہرتے ہیں۔

ڈرامائیت شعرِ اقبالؔ کا وصفِ خاص ہے۔ اقبالؔ کی شاعری میں ڈرامائی عناصر اس حد تک دخیل ہیں کہ ڈرامائی اندازِ بیان اُن کے اُسلوب کی نمایاں صفت قرار پاتا ہے۔ اُن کے فارسی اور اُردو کلام میں اس طرزِ شعر نے تازگی اور پُرکاری پیدا کر دی ہے۔ خصوصاً اس حوالے سے **جاوید نامہ** تو ان کا عُمدہ ادبی شاہکار ہے جبکہ اُردو شاعری میں **بانگِ درا** میں ایسی منظومات کی تعداد سب سے زیادہ ہے، جو ایک طرف تمثیلی رنگ سے مزیّن ہیں تو دُوسری طرف ان میں ڈرامائی اوصاف نے ندرت و تنوع کی خاصیتیں اُبھار دی ہیں۔ کلامِ اقبالؔ (اُردو) میں ڈرامائی عناصر پر مبنی طویل و مختصر منظومات **بانگِ درا** میں کم و بیش ۶۵، **بالِ جبریل** میں ۲۶، **ضربِ کلیم** میں ۱۵ اور **ارمغانِ حجاز** میں ۶ ہیں۔ ان نظموں میں اقبالؔ نے ڈرامے کے متذکرہ لوازم یا عناصر کو دیگر محسناتِ شعری کے تال میل سے رونق بخشی ہے اور ان کے ذریعے خوب خوب معنی آفرینی کی ہے۔ اقبالؔ کی اس قبیل کی شاعری اس قدر شعریت، ڈرامائیت اور متجسسانہ فضا سے عبارت ہے کہ بہت سی نظموں کو قدرے ڈرامائی مفاہمتوں کے ساتھ اسٹیج پر پیش بھی کیا جا سکتا ہے۔ انھوں نے موضوعات کے چناؤ، کرداروں کے انتخاب، مکالموں کی تخلیق، لہجے کے اُتار چڑھاؤ، مناظر کی تشکیل اور اُسلوب کی نادرہ کاری سے اپنی شاعری میں ڈرامائیت کے وصف کو اس قدر تقویت دی ہے کہ اسے کسی طور پر بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ایسی نظموں میں اقبالؔ کے موضوعات نئے اور چونکا دینے والے ہیں۔ شعری کردار اس حد تک مکمل، جاندار اور توانا ہیں کہ بعض کردار ان کی پہچان بن گئے ہیں۔ مکالمات سادہ، رواں اور بے ساختہ

ہونے کے باعث پُرکشش ہیں۔ پھر لہجے کے سلسلے میں اُنھوں نے لحنِ انسانی کے تمام تر انداز سمیٹ لیے ہیں۔ اس پر طرّہ یہ کہ ڈرامائی فضا بندی کرتے ہوئے بعض تمثیلی واساطیری حوالوں کو پیشِ نظر رکھ کر عجیب وغریب مجتسسانہ فضا تخلیق کی گئی ہے۔ بعینہٖ علامہ کی مخصوص لفظیات نے حقیقت وتخیل کی آمیزش سے تشکیل پانے والے ان تمام تر ڈرامائی عناصر کو پوری جاذبیت کے ساتھ پیش کر دیا ہے، جو یقیناً 'سبکِ اقبالؔ' کا ایک خوشگوار زاویہ ہے۔ اقبالؔ نے جس مہارت فنی سے اپنے نقطۂ نظر کی توضیح کے لیے خشک اور فلسفیانہ موضوعات کو ڈرامائی عناصر کی شمولیت سے خوشگوار اور گوارا بنا دیا ہے، اسے صاحبانِ ادب نے جا بجا نظرِ استحسان سے دیکھا ہے، مثلاً اس ضمن میں سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

اپنی شاعری کے ہر دور میں انھوں نے اپنے گوناگوں خیالات، تصورات، احساسات اور جذبات، یہاں تک کہ گہرے فلسفیانہ نکات کے بیان کرنے کے لیے اُن طرح طرح کے ادبی اور فنی وسایل سے کام لیا ہے جن پر ڈرامے کے فن اور اس فن کے حسن و تاثیر کی بنیادیں قائم ہیں۔۔۔ ڈرامائی اندازِ تخاطب، خود کلامی، مکالمہ اور فضا بندی یہ چاروں چیزیں ایسی ہیں جن سے ڈراما نگار اپنی بات کہنے، اپنی کہانی سنانے، اسے آگے بڑھانے، اُس میں اتار چڑھاؤ اور انتہا کی کیفیتیں پیدا کرنے، کرداروں کو متعارف کرنے، اُن کی شخصیتوں کو ابھارنے اور مکمل کرنے کا کام لیتا ہے اور بہ حیثیت مجموعی ان سب چیزوں کے ملے جلے تاثر سے اسے اپنے مقصد کو دوسروں تک پہنچانے یا اس کے نقش کو ان کے دلوں میں جاگزیں کرنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ اقبالؔ کی نظموں میں کہیں ان میں سے ایک چیز سے، کہیں دو مختلف چیزوں کے ملاپ اور امتزاج سے اور کہیں بیک وقت ان میں سے کئی چیزوں کے باہمی ربط اور تعلق سے، تاثرات پیدا کیے گئے ہیں اور ان بے شمار نظموں کے مطالعے سے اندازہ بلکہ یقین ہوتا ہے کہ اقبالؔ نے اپنے احساسات اور تاثرات اور بعض اوقات اپنے گہرے فلسفیانہ تخیلات کے اظہار و ابلاغ کے لیے نہ صرف ڈرامائی عناصر سے مدد لی ہے بلکہ انھیں ان فنی وسایل کی فہرست میں نمایاں جگہ دی ہے جو ان کے پیغام کو دوسروں تک پہنچانے کا ذریعہ ہیں۔۔۔ ان نظموں میں زبان و بیان کے حسن، بحروں کے موزوں انتخاب، لفظوں اور ترکیبوں کی متناسب، متوازن اور مترنم ترتیب، تخیل کی ندرت اور فکر کی گہرائی سے جو تاثرات پیدا ہوئے ہیں، ان سے قطع نظر اکثر جگہ تاثر کی لے کو حسب موقع ہلکا یا تیز کرنے اور اسے ایک بھرپور اور مؤثر وار کا ذریعہ بنانے میں جس چیز کا حصہ سب سے واضح اور نمایاں ہے، وہ یہی اندازِ تخاطب ہے، جو ہر نظم کے کردار اور مقصد کے اعتبار سے برابر بدلتا رہا ہے۔۔۔(۸۶)

حاتم رامپوری کے مطابق:

۔۔۔اقبالؔ کی پوری شاعری میں ڈرامائیت موجود ہے اور یہ کیفیت اس کی شاعری کے ابتدائی دور سے ہی نمایاں ہے بلکہ اقبالؔ کے اُسلوب کا سب سے نمایاں وصف اس کا ڈرامائی اندازِ بیان ہی ہے۔ قدیم اُردو شاعری میں بالعموم شاعری کی پہلی آواز پائی جاتی ہے یعنی ہماری غزلوں میں خود کلامی کا عنصر غالب ہے اور لہجہ ان کا دھیما اور شیریں ہے جو اثر آفریں بھی ہے۔ جب شاعر کے یہاں پیام بھی موجود ہو تو آواز نسبتاً بلند اور اونچی ہو جاتی ہے۔ یہ ایلیٹ کے مطابق دُوسری آواز ہے اور شاعر بعض دفعہ اپنی باتوں کو زیادہ دلنشین اور اثر انگیز بنانے کے لیے اظہار براہ راست نہ کر کے کسی تاریخی کردار یا دُوسرے وسیلے سے کرتا ہے، اقبالؔ کے یہاں بعد کی دونوں آوازیں بدرجہ اتم موجود ہیں۔ اقبالؔ کا لہجہ

جوش اور طنطنے سے بھرپور ہے اور وہ اپنی باتیں اکثر دُوسروں کے مُنہ سے کہلوانا پسند کرتا ہے، کبھی چاند تارے ہمکلام نظر آتے ہیں تو کبھی حُسن بجائے خود گویا ہوتا ہے، کبھی خضر اور شاعر میں طویل گفتگو ہوتی ہے تو کبھی ابلیس و جبریل آپس میں نوک جھونک کرتے نظر آتے ہیں۔ کبھی خدا سے مکالمہ ہے تو گاہے خود خدا بندے کا جواب دیتا ہوا نظر آتا ہے۔ کبھی ابلیس اپنی مجلسِ شوریٰ میں اپنے مشیروں سے مشورے کرتا ہے تو کبھی پیر رومی اور مرید ہندی مسائل کا حل باہم یک دیگر مل کر تلاش کرتے ہیں، کبھی بوڑھا شاہین اپنے بچے کو ہدایت کرتا دکھائی دیتا ہے تو کبھی دُو شاعر ایک دُوسرے کے دل کی دھڑکن بن کر ہمیں متاثر کرتے ہیں۔ شمع و پروانہ میں راز و نیاز کی باتیں ہوتی ہیں، تو کبھی لینن دست بستہ بارگاہِ خُداوندی میں شکوہ کناں ہے۔۔۔ حد تو یہ ہے کہ اقبالؔ کی شاعری میں فرشتے گیت گاتے ہیں اور خُدا کُھلے دربار میں حکم سُناتا ہے۔۔۔ یُوں تو اقبالؔ کی غزلوں میں بھی یہ عناصر موجود ہیں اور مناسب حد تک ہیں لیکن ان کی نظموں میں یہ عنصر بہت ہی نکھر کر اُبھر سکا ہے۔ بانگِ درا سے لے کر جاوید نامہ تک درجنوں ایسی نظمیں اُردو اور فارسی میں موجود ہیں جن میں کرداروں کی تخلیق ہے تو کہیں خوبصورت ڈرامائی فضا بندی، کہیں زبردست سچویشن ہے تو کسی نظم میں تصادم، تذبذب اور گہری معروضیت موجود ہے اور بعض نظمیں ایسی ہیں جو ڈراما کے نقطۂ عروج کے ساتھ، مکالمہ کی چنگاریوں، تصادم، فضا بندی، کرداروں کی پیکر تراشی اور ڈرامے کے تمام فنی لوازمات سے مزین ہیں البتہ اقبالؔ کی زیادہ تر نظموں میں مکالمہ کا حُسن نسبتاً زیادہ موجود ہے۔۔۔(۸۷)

اسی ضمن میں ڈاکٹر محمد اسلم انصاری کا ذیل کا اقتباس بھی لائقِ مطالعہ ہے، لکھتے ہیں:

اعلیٰ درجے کی شاعری (چاہے وہ کسی زبان کی ہو اور کسی بھی عہد سے تعلق رکھتی ہو)، ڈرامائی عناصر سے یکسر خالی نہیں ہو سکتی۔ اس صُورتحال کی بہترین مثال علامہ اقبالؔ کی شاعری ہے جس میں ڈرامائی عناصر کا عمل و تعامل غیر معمولی حد تک قابلِ توجہ ہے۔۔۔ اقبالؔ کے ہاں ڈرامائی عناصر جس واضح، مکمل اور معنی خیز صورت میں نظر آتے ہیں اس سے سوائے اس کے اور کوئی نتیجہ اخذ نہیں کیا جا سکتا کہ اقبالؔ نے انھیں اپنے فنی مقاصد کی تکمیل کے لیے کامل فنی شعور کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ڈراما سہ ابعادی فن ہے، جس کی اصل روح حرکت و عمل کی آویزش ہے۔ ڈرامے میں تجسیم اور تمثیل کی جو شان ہے، وہ ڈرامے کے علاوہ کسی اور فن میں ظاہر ہو ہی نہیں سکتی ــــ لیکن اس کی جزوی اور اعتباری صورتوں کو ہم ڈرامائی عناصر سے تعبیر کرتے ہیں۔ ڈرامائی اندازِ تخاطب، خود کلامی، مکالمہ، کردار نگاری، تجسیم و تمثیل اور علامت گری ڈرامائی ہیئت کے وہ اجزا ہیں کہ اگر شاعرانہ ہیئت میں شامل ہو جائیں تو شاعری میں ڈرامائیت پیدا کر دیتے ہیں اور یہ بات خاصی حیرت انگیز ہے کہ اُردو میں منظوم ڈرامے (یا محض ڈرامے) کی کس بہت بڑی اور زندہ روایت کی عدم موجودگی کے باوجود اقبالؔ نے اپنی بہت سی شاعرانہ ہیئتوں کی تکمیل کے لیے ڈرامے کے ان اجزا سے بہت کام لیا ہے۔ ڈرامائی خطابت کا ایک خاص انداز، تخاطب میں لہجے کا اُتار چڑھاؤ، آہنگ کا مجموعی تاثر، متکلم اور مخاطب کے باہمی تعلق کا تعین، مکالمے کے ذریعے گفتگو کرنے والے کرداروں کی سیرت اور اُن کی باطنی شخصیت کا انکشاف ــــ وہ خصوصیات ہیں جو اقبالؔ کی ڈرامائی صلاحیتوں اور ان صلاحیتوں کے حیرت انگیز اظہار پر پوری پوری روشنی ڈالتی ہیں۔۔۔(۸۸)

دلچسپ امر یہ ہے کہ اقبالؔ نے ڈرامے، اس کے اجزائے ترکیبی، طریق کار اور ڈرامائی تاثیر سے مکمل واقفیت کے باوصف منظوم ڈراما لکھنے کی جانب توجہ نہ دی۔ حالانکہ وہ یونانی و انگریزی اور عربی و فارسی شاعری کی اُس روایت سے بھی آگاہ تھے جس کے تحت بیشتر تخلیقات منظوم ڈراموں کی صُورت میں سامنے آئیں۔ ناقدین نے اس امر کی توجیہہ پیش کرتے ہوئے زیادہ تر اس کا رشتہ اقبالؔ کے مخصوص تصورِ خودی کے ساتھ مربوط کر کے اُن کی ضربِ کلیم میں شامل نظم ''تیاتر'' کا حوالہ دیا ہے جس میں علامہ نے ڈرامے کے فن کی نفی کرتے ہُوئے کہا کہ یہ فن فرد کی خودی کیلئے سمِ قاتل ہے، کیونکہ فرد اپنی ذات کو نظر انداز کر کے خود کو ڈراما نگار کے وضع کردہ کردار میں مدغم کر لیتا ہے۔ نظم کچھ یُوں ہے:

تری خودی سے ہے روشن ترا حریمِ وجود
حیات کیا ہے، اُسی کا سُرور و سوز و ثبات

بلند تر مہ و پرویں سے ہے اُسی کا مقام
اُسی کے نور سے پیدا ہیں تیرے ذات و صفات

حریم تیرا، خودی غیر کی ! معاذ اللہ
دوبارہ زندہ نہ کر کاروبارِ لات و منات!

یہی کمال ہے تمثیل کا کہ تُو نہ رہے!
رہا نہ تُو تو نہ سوزِ خودی ، نہ سازِ حیات!

(ض ک، ۱۰۶)

ڈاکٹر اسلم انصاری نے شعرِ اقبالؔ میں ڈرامے کی عدم موجودگی کی توجیہہ اپنے مضمون ''اقبالؔ کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' میں پیش کرتے ہوئے لکھا ہے:

یہ سوال کہ اقبالؔ نے ڈراما کیوں نہیں لکھا، اس مبحث میں خاصی اہمیت کا حامل ہے۔ بعض داخلی شہادتوں کی بنا پر اس سوال کے جواب میں بہت کچھ کہا جا سکتا ہے۔ ایک خارجی حقیقت جسے کسی صورت نظر انداز نہیں کیا جا سکتا یہ ہے کہ اقبالؔ کے سامنے اسٹیج اور ڈرامے کی کوئی زندہ روایت موجود نہیں تھی جس کو کلام میں لا کر وہ ڈرامے کو فعال، مؤثر اور ہمہ گیر میڈیم کے طور پر استعمال کرتے۔ اگر مارلو کے لیے انگریزی ڈرامے کی کوئی زندہ روایت موجود نہیں تھی تو کم از کم یورپین اسٹیج اور ڈرامے کا وسیع پس منظر ضرور اُسے حاصل تھا۔ اقبالؔ کے لیے ایشیائی یا مشرقی روایت نہ ہونے کے برابر تھی۔ کالی داس اور شکنتلا کا تعلق اُردو ادب کے ساتھ زندہ روایت کے طور پر کبھی نہیں رہا۔ امانت کی اندر سبھا کا ذکر کیا جائے تو واقعہ یہ ہے کہ وہ اندر سبھا والی نیم ڈرامائی روایت ہی تھی جس کی انتہائی اور آخری صُورت آغا حشر کے ڈرامے ہیں۔ جس طرح داستانی طرزِ احساس اور کلاسیکی نثر باغ و بہار سے آگے نہیں جا سکتی تھی، اسی طرح وہ ڈرامائی راویت جس کا نقطۂ آغاز امانت کی اندر سبھا کو قرار دیا جاتا ہے، آغا حشر کے ڈراموں سے آگے نہیں بڑھ سکتی تھی۔ سب سے اہم بات اس سلسلے میں یہ ہے کہ اقبالؔ ہر حال میں ایک مشرقی تھے اور مشرقی ہی رہنا چاہتے تھے اور ڈراما اُس وقت تک صرف مغرب ہی کی چیز تھی۔ مزید برآں اقبالؔ کو ڈرامے پر کچھ مابعد الطبیعیاتی اعتراضات بھی تھے۔۔۔ لیکن اس سب کے باوجود ڈرامے کے فن کی سیمیائی نمود، کردار نگاری کی فطری استعداد اور مکالماتی اندازِ بیان کی خوبی ان کے دامنِ دل کو اپنی جانب کھینچتی ضرور تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی ابتدائی نظموں میں مکالماتی اندازِ بیان موجود ہے۔ (۸۹)

کردار آفرینی کے غیر معمولی آثار، کرداروں کی کثرت ـــــ ان کی علاماتی معنویت اور مکالمے پر کامل فن کارانہ گرفت ـــــ اس بات کی قوی شہادتیں فراہم کرتے ہیں کہ اقبالؔ کو ڈرامائی فنون سے گہری وابستگی تھی۔ صرف وابستگی ہی نہیں بلکہ ان کے تکنیکی پہلوؤں پر پوری دسترس حاصل تھی لیکن اس کے باوجود اقبالؔ نے کوئی مکمل ڈراما نہیں لکھا ـــــ یا شاید زیادہ صحیح بات یہ ہو کہ انھوں نے ڈراما لکھنا پسند نہیں کیا ـــــ اس قطعی فنی روّیے کا تعلق یقیناً اُن کے مخصوص نظریۂ فن کے ساتھ ہے۔ (ان کے نزدیک) ہر وہ فن یا فنی عمل جو انسان کو خود فراموشی کی طرف لے جائے ـــــ انسانی خودی کی تکمیل میں مانع ہے، جس فن میں خودی کا آزادانہ ظہور نہ ہو اقبالؔ کے نزدیک قطعی طور پر قابلِ ترک ہے ـــــ اور ڈراما اقبالؔ کی نظر میں اداکار اور ناظر دونوں کی خودی کی نفی کرتا ہے، کیونکہ اداکار اور ناظر دونوں کو ڈراما نگار کی فنی مشیت کا پابند ہونا پڑتا ہے اور اپنی خودی کو بھول کر کسی خیالی یا حقیقی غیر کی خودی کا اظہار کرنا پڑتا ہے۔ بہ حیثیت ایک تخلیقی فن کے ڈرامے کی عظمت اپنی جگہ پر، لیکن اقبالؔ کی تحلیلی منطق اسے کسی اور ہی نقطۂ نظر سے دیکھتی ہے۔ ڈراما حقیقی ہوتے ہوئے بھی غیر حقیقی ـــــ اور غیر حقیقی ہوتے ہوئے بھی حقیقت کا اعتبار قائم کرتا ہے ـــــ اس کی یہی ''سیمیائی نمود'' یا ''حقیقت کا فریب'' ـــــ اسے اقبالؔ کی مابعد الطبیعیات میں غیر معتبر قرار دیتا ہے۔ اسٹیج پر جو واقعات ہو رہے ہیں، وہ ہر چند کہ وقوع پذیر ہو رہے ہیں لیکن 'فی الواقع' ان کی ''حقیقت'' کچھ نہیں ـــــ لیکن اس کے باوجود اداکاروں کا عمل ـــــ باوجود نقالی، غیر حقیقی، فرضی اور خیالی ہونے کے، عمل کی ایک صورت تو ہے، لیکن یہ عمل ایسا ہے جو اداکار اور ناظر کی ذاتی خودی کو بالیدہ اور مستحکم نہیں کرتا ـــــ ڈراما، اداکار اور ناظر دونوں کو عالمِ امکاں کی ایک 'جہتِ معدوم' میں لے جاتا ہے اور اس طرح اداکار اور ناظر کی خودی ڈرامے کے 'معدوم' کرداروں کی خودی میں تحلیل ہو جاتی ہے ـــــ ڈرامے کے فن پر اقبالؔ کی یہ تنقید ایک اعتبار سے انتقادِ عالیہ کا درجہ رکھتی ہے۔ فن کی دنیا میں یہ نظریہ اقبالؔ ـــــ اور صرف اقبالؔ ہی سے مخصوص ہے ـــــ کون کہہ سکتا ہے کہ اگر اقبالؔ نے ڈراما لکھا ہوتا تو وہ مشرق میں شیکسپیئر اور گوئٹے کے مثیل نہ ہوتے! (۹۰)

شعرِ اقبالؔ میں یُوں تو ڈرامائی عناصر علامہ کی انتخاب کردہ تمام تر اصناف میں اپنی جھلک دکھاتے ہیں تاہم منظومات میں ان کی شمولیت سے حیران کن اور معجزاتی خصائص اُبھرے ہیں۔ صرف نظموں کی ذیل میں بانگِ درا سے ''ابرِ کہسار''، ''ایک مکڑا اور مکھی''، ''ایک پہاڑ اور گلہری''، ''ایک گائے اور بکری''، ''ہمدردی''، ''ماں کا خواب''، ''پرندے کی فریاد''، ''خفتگانِ خاک سے استفسار''، ''شمع و پروانہ''، ''عقل و دل''، ''شمع''، ''انسان اور بزمِ قدرت''، ''پیامِ صبح''، ''عشق اور موت''، ''زہد اور رندی''، ''موجِ دریا''، ''رخصت اے بزمِ جہاں''، ''طفلِ شیر خوار''، ''سرگذشتِ آدم''، ''صبح کا ستارہ''، ''ایک پرندہ اور جگنو''، ''بچہ اور شمع''، ''التجائے مسافر''، ''محبت''، ''حقیقتِ حسن''، ''اخترِ صبح''، ''حسن و عشق''، ''۔۔۔کی گود میں بلی دیکھ کر''، ''کلی''، ''چاند اور تارے''، ''عاشقِ ہرجائی''، ''صقلیہ''، ''ستارہ''، ''دو ستارے''، ''گورستانِ شاہی''، ''تضمین بر شعرِ انیسی شاملو''، ''پھول کا تحفہ عطا ہونے پر''، ''ایک حاجی مدینے کے راستے میں''، ''قطعہ''، ''شکوہ''، ''چاند''، ''رات اور شاعر''، ''بزمِ انجم''، ''سیرِ فلک''، ''نصیحت''، ''موٹر''، ''شمع اور شاعر''، ''حضورِ رسالتمآب ﷺ میں''، ''شفاخانۂ حجاز''، ''جوابِ شکوہ''، ''عید پر شعر لکھنے کی فرمائش کے جواب میں''، ''شبنم اور ستارے''، ''غلام قادر رہیلہ''، ''ایک مکالمہ''، ''شبلی اور حالی''،

''صدیق''، ''شعاعِ آفتاب''، ''عرفی''، ''کفر و اسلام''، (تضمین بر شعر میر رضی دانش)، ''پھولوں کی شہزادی''، ''فردوس میں ایک مکالمہ''، ''جنگ یرموک کا ایک واقعہ'' اور ''خضرِ راہ'' جیسی بے مثل نظموں کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ ایسی نظموں، قطعات اور غزلوں کو بھی ڈرامائی عناصر کے سلسلے میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا جن میں لہجے کے تنوعات ملتے ہیں۔ خصوصاً خطابیہ لہجے کے حوالے سے اس قبیل کی شاعری لائق مطالعہ ہے۔ بالِ جبریل میں ''طارق کی دُعا'' (اندلس کے میدانِ جنگ میں)، ''لینن'' (خدا کے حضور میں)، ''پروانہ اور جگنو''، ''گدائی''، ''مُلا اور بہشت''، ''نصیحت''، ''فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں''، اور ''روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے''، ''پیرو مرید''، ''جبریل و ابلیس''، ''اذان''، ''ستارے کا پیغام''، ''سوال''، نادرشاہ افغان''، ''تاتاری کا خواب''، ''ابو العلا معری''، ''پنجاب کے پیرزادوں سے''، ''ابلیس کی عرضداشت''، ''پرواز''، ''شاہین''، ''ہارون کی آخری نصیحت''، شیر اور خچر اور ''چیونٹی اور عقاب''، جیسی نظمیں ڈرامائی طرزِ اظہار کی مثالیں فراہم کرتی ہیں جبکہ اس مجموعے میں بھی صرف مخاطبت اور تجسیمی عناصر پر مبنی شعر پارے بھی ان نظموں سے ہٹ کر اپنی شعری شان دکھاتے نظر آتے ہیں۔ ضربِ کلیم کی ڈرامائی نظموں میں ''علم و عشق''، ''شکر و شکایت''، ''کافر و مومن''، ''مومن''، ''محمد علی باب''، ''تقدیر''، ''مقصود''، امتحان''، ''شعاعِ اُمید''، ''نسیم و شبنم''، ''صبحِ چمن''، ''ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام''، ''نصیحت''، ''ایک بحری قزاق اور سکندر''، ''غلاموں کی نماز'' اور ''محراب گل افغان کے افکار'' نمایاں ہیں۔ اس مجموعے کی شاعری بھی لہجے کے اعتبار سے بے مثل ہے۔ ارمغانِ حجاز میں اقبالؔ نے ''ابلیس کی مجلسِ شوریٰ''، ''بڈھے بلوچ کی نصیحت بیٹے کو''، ''تصویر و مصور''، ''عالمِ برزخ''، ''دوزخی کی مناجات''، ''آوازِ غیب'' اور ''ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض''، میں ڈرامائی اندازِ شعر سے خاص استفادہ کیا ہے۔ گویا اقبالؔ کے اُردو کلام میں متذکرہ نظموں کے ساتھ ساتھ مختلف غزلیات، سنجیدہ و مزاحیہ قطعات اور دوبیتیوں میں بھی ڈرامائی عناصر جابجا بکھرے ہوئے ہیں۔ خصوصاً ان کی غزلیں اور دوبیتیاں لہجے کے حوالے سے بڑا تنوع رکھتی ہیں۔ اگر صرف ڈرامائی شاعری کے اجزائے ترکیبی کو مدِ نظر رکھا جائے تو اس قادرِ سخن شاعر نے اپنا اعجاز خاص مکالماتی رنگِ شعر میں دکھایا ہے اور اپنی خداداد صلاحیت سے ایسے ایسے بے مثل مکالمے رقم کیے ہیں کہ پڑھنے والا ان سحر انگیز گفتگوؤں کا اسیر ہو کر رہ جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ لہجوں کے تنوع اور کرداروں کی پیش کش نے اپنا جادو جگایا ہے اور ان سب کے پس منظر میں اقبالؔ کی اعلیٰ قوتِ متخیلہ ہر لحظہ کارفرما رہتی ہے۔ دیگر اجزا میں انھوں نے ڈرامائی تاثر انگیزی، نقطۂ عروج اور نقطۂ اختتام، استفہام و استعجاب، امر و نہی کے استعمال، عمل اور ردِ عمل، صورتِ واقعہ کے بیان اور منظر کشی، توازن و تناسب، علامت گری اور ایمائیت، موازنہ و تقابل، ترغیب و تحریص، تجسیم و تمثیل، مؤثر و دلچسپ تمہیدوں، معنی خیز حرکات و سکنات، متکلم اور مخاطب کے باہمی تعلق یا ربط، ڈرامائی قولِ محال، کرداروں کی داخلی شخصیت اور سیرت کی تشکیل و دریافت اور صیغہ واحد متکلم کی بھرپور شرکت سے اپنے کلام کو ڈرامائیت کے اعتبار سے نادر بنا دیا ہے ــــــ مزید برآں زبان و بیان کی خوبیاں اس ڈرامائی و مکالماتی طرزِ سخن کو جدت و جودت اور نئی تب و تاب سے نواز دیتی ہیں جس کے باعث ان کے ہاں اس اندازِ اظہار سے صرفِ نظر کرنا مُحال ہو جاتا ہے ــــــ

اقبالؔ کے ڈرامائی منظوموں پر اول سے آخر تک حکایتی و داستانی رنگ چھایا ہوا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اُن کے ہاں کہنے یا بتانے کی بڑی اہمیت ہے اور اس کے ذریعے وہ اپنے قاری کو اپنی تشکیل کردہ مخصوص ڈرامائی فضا میں لے جاتے ہیں۔ جیسے:

اک دن کسی مکھی سے یہ کہنے لگا مکڑا — اس راہ سے ہوتا ہے گزر روز تمہارا

(ب د، ۲۹)

عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا — بھولے بھٹکے کی رہنما ہوں میں

(//، ۴۱)

اک مولوی صاحب کی سُناتا ہوں کہانی — تیزی نہیں منظور طبیعت کی دکھانی

(//، ۵۹)

سُنے کوئی مری غربت کی داستاں مجھ سے — بُھلایا قصّۂ پیمانِ اوّلیں میں نے

(//، ۸۱)

خدا سے حُسن نے اک روز یہ سوال کیا — جہاں میں کیوں نہ مجھے تو نے لازوال کیا

(//، ۱۱۲)

کل ایک شوریدہ خوابگاہِ نبیؐ پہ رو رو کے کہہ رہا تھا — کہ مصر و ہندوستاں کے مُسلم بنائے ملّت مٹا رہے ہیں

(//، ۱۶۲)

اک رات یہ کہنے لگے شبنم سے ستارے — ہر صبح نئے تجھ کو میسّر ہیں نظارے

(//، ۱۲۵)

مُسلم سے ایک روز یہ اقبالؔ نے کہا — دیوانِ جزو و کل میں ہے تیرا وجود فرد

(//، ۲۲۲)

اک دن رسولؐ پاک نے اصحاب سے کہا — دیں مال راہِ حق میں جو ہوں تم میں مال دار

(//، ۲۲۴)

ایک دن اقبالؔ نے پوچھا کلیمِ طور سے — اے کہ تیرے نقشِ پا سے وادیٔ سینا چمن

(//، ۲۴۰)

مے کدے میں ایک دن اک رندِ زیرک نے کہا — ہے ہمارے شہر کا والی گدائے بے حیا

(ب ج، ۱۱۶)

اک رات ستاروں سے کہا نجمِ سحر نے — آدم کو بھی دیکھا ہے کسی نے کبھی بیدار؟

(۱۴۵،//)

اک مفلسِ خوددار یہ کہتا تھا خُدا سے — میں کر نہیں سکتا گلۂ دردِ فقیری

(۱۵۱،//)

کہتے ہیں کبھی گوشت نہ کھاتا تھا معرّی — پھل پھول پہ کرتا تھا ہمیشہ گزر اوقات

(۱۵۶،//)

کہا درخت نے اک روز مُرغِ صحرا سے — ستم پہ غم کدۂ رنگ و بُو کی ہے بنیاد

(۱۶۳،//)

کل ساحلِ دریا پہ کہا مجھ سے خضر نے — تو ڈھونڈ رہا ہے سمِ افرنگ کا تریاق؟

(ض ک،۴۳)

کہا پہاڑ کی ندی نے سنگ ریزے سے — فتادگی و سرافگندگی تری معراج!

(۸۲،//)

کہا مُجاہدِ ترکی نے مجھ سے بعدِ نماز — طویل سجدہ ہیں کیوں اس قدر تمہارے امام

(۱۵۹،//)

کلامِ اقبال (اُردو) میں ڈرامائی عناصر کا جائزہ لیں تو بانگ درا سے ارمغانِ حجاز تک ایسی بہت سی شعری مثالیں مل جاتی ہیں جن میں ڈرامائیت کی تمام تر خصوصیات پوری جامعیت کے ساتھ مجتمع ہو گئی ہیں۔ بانگ درا کی نظموں میں ''ابرِ کہسار'' میں علامہ نے ڈرامائیت کے تجسیمی پہلو کو مدِّ نظر رکھا ہے۔ یہاں واحد کردار ابرِ کہسار ہی کا ہے جو خود کلامی کے لہجے میں گویا ہے اور واحد متکلم کی پُوری شان لیے ہوئے ہے۔ شاعر کے پیش نظر فطرت کے اس عنصر کی اہمیت مسلمہ ہے، جسے قطعاً نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ چنانچہ اُس نے نظم کا تمام منظر نامہ اسی نسبت سے تشکیل دیا ہے۔ انداز کچھ یوں ہے:

چشمۂ کوہ کو دی شورشِ قلزم میں نے — اور پرندوں کو کیا محوِ ترنم میں نے

سر پہ سبزہ کے کھڑے ہو کے کہا قُم میں نے — غنچۂ گل کو دیا ذوقِ تبسم میں نے

فیض سے میرے نمونے ہیں شبستانوں کے

جھونپڑے دامنِ کہسار میں دہقانوں کے

(ص ۲۸)

''ایک مکڑا اور مکھی''، ''ایک پہاڑ اور گلہری'' اور ''ایک گائے اور بکری'' بچوں کی نفسیات کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہیں اور ان کے داستانی یا حکایتی اُسلوب کو تمثیل کی ایک نوع ''Fable'' کے تناظر میں زیادہ مؤثر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ فرضی وقایع کی پیش کش کرتے ہوئے ان نظموں میں ڈرامے کے عناصر پُوری طرح دخیل محسوس ہوتے ہیں، جن کے باعث انھیں بعض ڈرامائی مفاہمتوں کے ساتھ سٹیج بھی کر سکتے ہیں۔ ان منظومات میں مکالماتی حُسن فطری انداز میں جلوہ گر ہوا ہے اور ڈرامائی تاثیر بھی عمدہ ہے، مثلاً ایک گائے اور بکری'' کا آغاز دیکھیے:

اک چراگہ ہری بھری تھی کہیں	تھی سراپا بہار جس کی زمیں
کیا سماں اُس بہار کا ہو بیاں	ہر طرف صاف ندّیاں تھیں رواں
تھے اناروں کے بے شمار درخت	اور پیپل کے سایہ دار درخت
ٹھنڈی ٹھنڈی ہوائیں آتی تھیں	طائروں کی صدائیں آتی تھیں

(ص ۳۴)

نظم ''ہمدردی'' دو حقیقی کرداروں بلبل اور جگنو پر مبنی ہے اور اخلاقی نتیجے پر منتج ہوتی ہے۔ اقبالؔ نے قصے کی مناسبت سے کرداروں کے مابین سادہ و رواں مکالمے رقم کیے ہیں جو اُن کے مخصوص تصورات کی ترسیل میں بڑی حد تک معاون ٹھہرے ہیں، مثلاً جگنو کہتا ہے:

حاضر ہُوں مدد کو جان و دل سے	کیڑا ہُوں اگرچہ میں ذرا سا
کیا غم ہے جو رات ہے اندھیری	میں راہ میں روشنی کروں گا
اللہ نے دی ہے مجھ کو مشعل	چمکا کے مجھے دیا بنایا

ہیں لوگ وہی جہاں میں اچھے
آتے ہیں جو کام دوسروں کے

(ص ۳۵)

''ماں کا خواب'' کی ڈرامائی فضا ایک ماں کی خوف اور بے چینی پر مبنی نفسیات کا نقشہ پیش کرتی ہے، جسے شاعر نے ماں ہی کی زبان سے بیان کیا ہے۔ دوسرا کردار بچے کا ہے جو ماں کے جدائی میں رونے گر لانے پر سخت نالاں ہے۔ ڈرامائی تاثیر اور نقطۂ عروج اور نقطۂ اختتام کے ساتھ ساتھ اس نظم کے تمہیدی اشعار لائقِ داد ہیں، آغاز یوں ہوتا ہے:

میں سوئی جو اک شب تو دیکھا یہ خواب	بڑھا اور جس سے مرا اضطراب
یہ دیکھا کہ میں جا رہی ہوں کہیں	اندھیرا ہے اور راہ ملتی نہیں
لرزتا تھا ڈر سے مرا بال بال	قدم کا تھا دہشت سے اُٹھنا محال
جو کچھ حوصلہ پا کے آگے بڑھی	تو دیکھا قطار ایک لڑکوں کی تھی

زمرّد سی پوشاک پہنے ہوئے دیے سب کے ہاتھوں میں جلتے ہوئے
وہ چُپ چاپ تھے آگے پیچھے رواں خدا جانے جانا تھا اُن کو کہاں
(ص۳۶)

''پرندے کی فریاد'' میں ایک ہی کردار (پرندے) کی زبانی اسیری کی حالت (Situation) کا بیان ملتا ہے جو ناسٹیلجیائی انداز میں فریاد کناں ہے اور ماضی کا نقشہ بڑی اثر انگیزی سے یوں پیش کرتا ہے:

آتا ہے یاد مجھ کو گزرا ہوا زمانا وہ باغ کی بہاریں، وہ سب کا چہچہانا
آزادیاں کہاں وہ اب اپنے گھونسلے کی اپنی خوشی سے آنا، اپنی خوشی سے جانا
لگتی ہے چوٹ دل پر آتا ہے یاد جس دم شبنم کے آنسوؤں پر کلیوں کا مسکرانا
وہ پیاری پیاری صورت وہ کامنی سی مورت آباد جس کے دم سے تھا میرا آشیانہ
آتی نہیں صدائیں اُس کی مرے قفس میں
ہوتی مری رہائی اے کاش میرے بس میں
(ص۳۷)

نظم ''خفتگانِ خاک سے استفسار'' کا موضوع چونکہ ہنگامۂ عالم سے دُور اور یہاں کی رعنائیوں کو چھوڑ کر پیوندِ خاک ہو جانے والوں سے مختلف سوالات پر مشتمل ہے، لہٰذا اس کے تمہیدی شعروں میں شاعر نے اپنے داخلی اضطراب کی جھلک یوں دکھائی ہے کہ قاری اس منظر کا اسیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ خود کلامی کے لہجے نے نظم کی پُر اسراریت بڑھا دی ہے۔ استفہام و تضاد کی کیفیات بھی موضوع کو جاندار بناتی اور اس کی ڈرامائی تاثیر میں اضافہ کرتی نظر آتی ہیں۔ خصوصاً اس کا ابتدائیہ بڑا متاثر کن اور تمثالی اوصاف سے متصف ہے، اقبالؔ لکھتے ہیں:

مہرِ روشن چھپ گیا، اُٹھی نقابِ رُوے شام شانۂ ہستی پہ ہے بکھرا ہوا گیسوے شام
یہ سیہ پوشی کی تیاری کسی کے غم میں ہے محفلِ قدرت مگر خورشید کے ماتم میں ہے
کر رہا ہے آسماں جادو لبِ گفتار پر ساحرِ شب کی نظر ہے دیدۂ بیدار پر
غوطہ زن دریاے خاموشی میں ہے موجِ ہوا ہاں، مگر اک دُور سے آتی ہے آوازِ درا
دل کہ ہے بے تابیِ اُلفت میں دُنیا سے نفور کھینچ لایا ہے مجھے ہنگامۂ عالم سے دور
منظرِ حرماں نصیبی کا تماشائی ہوں میں
ہم نشینِ خفتگانِ کُنجِ تنہائی ہوں میں
(ص۳۹)

''شمع و پروانہ'' میں ان دونوں بے جان و جاندار کرداروں کی فطری محبت و موانست کو پیش نظر رکھ کر موضوع مطلوب کی ترسیل کی گئی ہے جس کے مطابق ''ذوقِ تماشائے روشنی'' مقدم ہے ___ نظم کا بنیادی آہنگ خطابیہ ہے اور اس خطاب کے جلو میں شاعر شمع سے مختلف سوال اس طرح کرتا ہے کہ اُردو کی شعری روایت کے ان دونوں کرداروں کی خصوصیات نئے انداز سے اُبھرتی چلی جاتی ہیں، جیسے:

پروانہ تجھ سے کرتا ہے اے شمع! پیار کیوں؟ — یہ جانِ بے قرار ہے تجھ پر نثار کیوں؟
سیماب وار رکھتی ہے تیری ادا اسے — آدابِ عشق تو نے سکھائے ہیں کیا اسے؟
کرتا ہے یہ طواف تری جلوہ گاہ کا — پھونکا ہوا ہے کیا تری برقِ نگاہ کا؟
آزارِ موت میں اسے آرامِ جاں ہے کیا؟ — شعلے میں تیرے زندگیِ جاوداں ہے کیا؟
غم خانۂ جہاں میں جو تیری ضیا نہ ہو — اس تفتہ دل کا نخلِ تمنا ہرا نہ ہو
گرنا ترے حضور میں اس کی نماز ہے — ننھے سے دل میں لذّتِ سوز و گداز ہے

(ص ۴۱)

نظم ''عقل و دل'' سرتاسر مکالماتی ہے اور تعقل پسندی پر عشق کی افضلیت اُجاگر کرتی ہے۔ یہاں بھی تضاد و تقابل سے ڈرامائی رنگ کو قوت دینے کا رجحان غالب نظر آتا ہے جبکہ ''شمع'' کے زیرِ عنوان رقم کی گئی نظم میں مخاطبت کا پہلو نمایاں ہے اور اقبالؔ بڑی مہارت سے آدم سے متعلق مختلف تلمیحی وقایع کو تازہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ اس نظم میں بھی صیغۂ واحد متکلم کی شمولیت سے ڈرامائی فضا بندی کو تقویت ملی ہے اور شمع سے شاعر کا خطاب لہجے کے اتار چڑھاؤ کے اعتبار سے لائق مطالعہ ہے، مثلاً تقابل و تخاطب اور تلمیح و تصلیف کے عناصر کی آمیزش سے نظم میں یوں حیرت خیز ڈرامائیت پیدا ہوتی ہے:

اے شمع! انتہائے فریبِ خیال دیکھ — مسجودِ ساکنانِ فلک کا مآل دیکھ
مضموں فراق کا ہوں، ثریا نشاں ہوں میں — آہنگِ طبعِ ناظمِ کون و مکاں ہوں میں
باندھا مجھے جو اُس نے تو چاہی مری نمود — تحریر کر دیا سرِ دیوانِ ہست و بُود
گوہر کو مشتِ خاک میں رہنا پسند ہے — بندش اگرچہ سُست ہے، مضموں بلند ہے
چشمِ غلط نگر کا یہ سارا قصور ہے — عالم ظہورِ جلوۂ ذوقِ شعور ہے
یہ سلسلہ زمان و مکاں کا، کمند ہے — طوقِ گلوئے حُسنِ تماشا پسند ہے
منزل کا اشتیاق ہے، گم کردہ راہ ہوں — اے شمع! میں اسیرِ فریبِ نگاہ ہوں
صیّاد آپ، حلقۂ دامِ ستم بھی آپ — بامِ حرم بھی، طائرِ بامِ حرم بھی آپ

میں حُسن ہوں کہ عشق سراپا گداز ہوں　　کھلتا نہیں کہ ناز ہوں میں یا نیاز ہوں

ہاں، آشنائے لب ہو نہ رازِ کہن کہیں
پھر چھڑ نہ جائے قصۂ دار و رسن کہیں
(ص۴۶)

''انسان اور بزمِ قدرت'' میں ''بزمِ معمورۂ ہستی'' کو مجسّم وجود تصور کر کے اس سے چند استفسارات کیے گئے ہیں اور یہاں بزمِ قدرت کی رعنائی، شان اور رتبے کو سراہتے ہوئے تمثالی اُسلوب سے خصوصی استفادے کا رجحان ملتا ہے۔ شاعر کا داخلی اضطراب بالآخر اس استفہامیہ شعر پر منتج ہوتا ہے:

نور سے دُور ہوں ظلمت میں گرفتار ہوں میں　　کیوں سیہ روز، سیہ بخت، سیہ کار ہوں میں؟
(ص۵۵)

اس پر بزمِ قدرت کی جانب سے ''بامِ گردوں'' یا ''صحنِ زمیں'' سے جو آواز آتی ہے وہ بھرپور ڈرامائی تاثیر کی حامل ہے اور ندائیہ و فجائیہ لہجے کی گھلاوٹ سے ایسا عمدہ مکالمہ تشکیل پایا ہے جو سرتاسر عظمتِ انسانی سے عبارت ہے، اس کا آخری حصہ دیکھیے:

آہ، اے رازِ عیاں کے نہ سمجھنے والے!　　حلقۂ دامِ تمنّا میں اُلجھنے والے
ہائے غفلت کہ تری آنکھ ہے پابندِ مجاز　　ناز زیبا تھا تجھے، تو ہے مگر گرمِ نیاز

تُو اگر اپنی حقیقت سے خبردار رہے
نہ سیہ روز رہے پھر نہ سیہ کار رہے
(ص۵۵)

''پیامِ صبح'' میں صبح کی تجسیم (Personification) ملتی ہے اور تمثیلی و تمثالی پیرایۂ بیان نے نظم کے ڈرامائی ابعاد کو نکھار دیا ہے۔ شاعر اپنے موضوع یعنی صبح کی آمد کا نقشہ کھینچتے ہوئے نظم کے مختلف کرداروں سے متعارف کروا دیتا ہے ـــــ مکالمات کی روانی اور برجستگی کے اعتبار سے صبح کا کردار بڑا توانا اور جاندار ہے اور تقریباً ہر شعر میں حرکی تمثالوں (Kinetic Images) کی وساطت سے اسے تقویت دی گئی ہے، جیسے:

ہوئی بامِ حرم پر آ کے یوں گویا مؤذن سے　　نہیں کھٹکا ترے دل میں نمودِ مہرِ تاباں کا
پکاری اس طرح دیوارِ گلشن پر کھڑے ہو کر　　چٹک او غنچۂ گل! تُو مؤذن ہے گلستاں کا
دیا یہ حکم صحرا میں چلو اے قافلے والو!　　چمکنے کو ہے جگنو بن کے ہر ذرّہ بیاباں کا
سُوئے گورِ غریباں جب گئی زندوں کی بستی سے　　تو یوں بولی نظارہ دیکھ کر شہرِ خموشاں کا

ابھی آرام سے لیٹے رہو، میں پھر بھی آؤں گی
سُلا دُوں گی جہاں کو، خواب سے تم کو جگاؤں گی

(ص۵۶)

نظم ''عشق اور موت'' میں اس کے ان دونوں مرکزی کرداروں کی آمد سے قبل ایک دلفریب منظر نامہ پیش کیا گیا ہے جو زندگی کی تمام تر رعنائی اور تر و تازگی سے بھرپور ہے۔ چونکہ شاعر کو عشق پر موت کی افضلیت دکھانا تھی، لہٰذا نظم کا ابتدائیہ زندگی کے تحرک سے عبارت ہے۔ مکالماتی آہنگ اور لہجے کے اُتار چڑھاؤ نے ڈرامائیت کو مزید نکھار دیا ہے۔ آغاز کا تمثالی حصہ ملاحظہ کیجیے جو قاری کو پوری طرح اُس خاص فضا میں لے جاتا ہے جہاں مجرد تصورات کی تجسیم ہوتی ہے اور وہ آفاقی کرداروں کی صورت میں ڈھل کر سامنے آتے ہیں:

سُہانی نمودِ جہاں کی گھڑی تھی ۔۔۔ تبسّم فشاں زندگی کی کلی تھی
کہیں مہر کو تاجِ زر مل رہا تھا ۔۔۔ عطا چاند کو چاندنی ہو رہی تھی
سیہ پیرہن شام کو دے رہے تھے ۔۔۔ ستاروں کو تعلیمِ تابندگی تھی
کہیں شاخِ ہستی کو لگتے تھے پتے ۔۔۔ کہیں زندگی کی کلی پھوٹتی تھی
فرشتے سکھاتے تھے شبنم کو رونا ۔۔۔ ہنسی گُل کو پہلے پہل آ رہی تھی
عطا درد ہوتا تھا شاعر کے دل کو ۔۔۔ خودی تشنہ کامِ مئے بے خودی تھی
اُٹھی اوّل اوّل گھٹا کالی کالی ۔۔۔ کوئی حُور چوٹی کو کھولے کھڑی تھی

زمیں کو تھا دعویٰ کہ میں آسماں ہُوں
مکاں کہہ رہا تھا کہ میں لا مکاں ہُوں

(ص۵۷)

''زہد اور رندی'' میں ڈرامائیت کا واقعاتی پہلو نمایاں نظر آتا ہے اور شاعر نے خود کو ایک کردار کے طور پر متعارف کروا کے اپنی داخلی شخصیت کے اسرار سے پردہ اُٹھایا ہے۔ (اقبالؔ بھی 'اقبالؔ' سے آگاہ نہیں ہے + کچھ اس میں تمسخر نہیں واللہ نہیں ہے۔ ص ۶۰) ''موجِ دریا'' میں موج کی تجسیم و تشخیص نے ڈرامائی رنگ کی صورت اختیار کر لی ہے جبکہ ''رخصت اے بزمِ جہاں'' میں بلا کی ڈرامائی تاثیر ہے اور شاعر کے کردار کی شمولیت سے اس میں بڑی دلکشی پیدا ہو گئی ہے۔ خصوصاً آغاز ہی کا شعر: رخصت اے بزمِ جہاں! سوئے وطن جاتا ہوں میں + آہ! اس آباد ویرانے میں گھبراتا ہوں میں (ص ۶۳) ـــــ تو ڈاکٹر اسلم انصاری کے نزدیک لائقِ داد ہے کہ اس میں آباد ویرانے کا قولِ محال (Paradox) بھی ڈرامائی حیرت خیزی کا ایک ذریعہ بن گیا ہے (۹۱) مزید برآں استفہامیہ لب و لہجے نے ڈرامائی معنویت دو چند کر دی ہے:

ہے جنوں مجھ کو کہ گھبراتا ہوں آبادی میں مَیں
ڈھونڈتا پھرتا ہوں کس کو کوہ کی وادی میں مَیں؟

شوق کس کا سبزہ زاروں میں پھراتا ہے مجھے
اور چشموں کے کناروں پر سُلاتا ہے مجھے؟

(ص۶۴، ۶۵)

''طفلِ شیر خوار'' بظاہر شاعر کی شیر خوار بچے سے مکالمت پر مبنی ہے جو چاقو سے کھیلنا چاہتا ہے اور منع کرنے پر چلانے لگتا ہے مگر شاعر نے بڑی مہارت سے سے طفلِ شیر خوار کے کردار کو اپنی ذات میں مُدغم کرلیا ہے۔ اس موقع پر متکلم اور مخاطب دونوں ایک ہی کردار میں ڈھل جاتے ہیں اور موازنہ ومماثلت کے اس حُسن سے شعری اور ڈرامائی تاثیر بڑھ جاتی ہے (میری آنکھوں کو لُبھا لیتا ہے حُسنِ ظاہری + کم نہیں کچھ تیری نادانی سے نادانی مری + تیری صورت گاہ گریاں گاہ خنداں میں بھی ہوں + دیکھنے کو نوجواں ہوں، طفلِ ناداں میں بھی ہُوں، ص۶۷) مزید برآں لہجے کے تنوعات کے ضمن میں بھی یہ نظم بے مثل ہے، مثلاً چند شعر دیکھیے جن میں مماثلتی وتقابلی، استفہامیہ واستفساریہ، حکیمانہ ومفکرانہ اور حزنیہ وندائیہ لہجوں سے ڈرامائی تاثر کو گہرا کیا گیا ہے:

میں نے چاقو تجھ سے چھینا ہے تو چلاتا ہے تو
مہرباں ہوں میں، مجھے نامہرباں سمجھا ہے تو

پھر پڑا روئے گا اے نووارِدِ اقلیمِ غم
چُبھ نہ جائے دیکھنا، باریک ہے نوکِ قلم

آہ! کیوں دُکھ دینے والی شے سے تجھ کو پیار ہے
کھیل اس کاغذ کے ٹکڑے سے، یہ بے آزار ہے

گیند ہے تیری کہاں، چینی کی بلّی ہے کدھر؟
وہ ذرا سا جانور ٹوٹا ہُوا ہے جس کا سر

(ص۶۶)

''سرگذشتِ آدم'' حکایتی وتلمیحی رنگ میں لکھی گئی وہ نظم ہے جس میں واحد متکلم بلند بانگ لہجے میں گویا ہے اور انسان کی تمام تر انقلابی کاوشیں اس کی زبان سے بیان کردی گئی ہیں۔ اپنے موضوع کی مناسبت سے اقبالؔ نے موزوں منظر نامہ تشکیل دے کر عشق پر عقل کی فوقیت ظاہر کی ہے اور اس مقصد کے لیے ہر لحظہ ڈرامائی تاثیر کو مقدم رکھا ہے (مگر خبر نہ ملی آہ! رازِ ہستی کی + کیا خرد سے جہاں کو تہِ نگیں میں نے + ہوئی جو چشمِ مظاہر پرست وا آخر + تو پایا خانۂ دِل میں اُسے مکیں میں نے، ص۸۲)، ''صبح کا ستارہ'' تمثیلی وتجسیمی عناصر رکھتی ہے اور اس مظہرِ فطرت کی آدرشوں کا احاطہ کرتی ہے، جو ''تاروں کی بستی'' میں رہنے کے بجائے ''عشق کے سوز'' کا تمنائی ہے ــــــ (خاک میں مل کے حیاتِ ابدی پا جاؤں + عشق کا سوز زمانے کو دکھاتا جاؤں، ص۸۶)، ''ایک پرندہ اور جگنو'' میں تضاد وتقابل کے ڈرامائی وصف کو برتتے ہوئے تمثیلِ حیوانی کے پیرائے میں اخلاقی سبق کا استخراج کیا گیا ہے۔ (ہم آہنگی سے ہے محفل جہاں کی + اسی سے ہے بہار اس بوستاں کی، ص۹۲)، ''بچہ اور شمع'' میں ڈرامائی تاثیر بتدریج بڑھتی نظر آتی ہے۔ یہ نظم شاعر کی بچے سے مخاطبت پر مبنی ہے جو شمع کے شعلے کو حیرانی سے تکتا رہتا ہے۔ بچے کی یہ ادا اُس کی سوچ کا دھارا کائنات کے مختلف عناصر کی جانب موڑ دیتی ہے جن کا حُسن فرد کو اسیر کرلیتا ہے اور وہ استعجاب واستفہام کے انداز میں بات کو سمیٹتا ہوا منظر نامے سے رخصت ہوجاتا ہے (روح کو لیکن کسی گم گشتہ شے کی ہے ہوس + ورنہ اس صحرا

میں کیوں نالاں ہے یہ مثلِ جرس !+حُسن کے اس عام جلوے میں بھی یہ بے تاب ہے+زندگی اس کی مثالِ ماہیِ بے آب ہے،ص ۹۴) صیغہ واحد متکلم میں رقم کی گئی نظم ''التجاے مسافر'' ڈرامائیت کا ''لہجاتی'' وصف رکھتی ہے۔ یہاں خطابیہ، مدحیہ اور دعائیہ لہجے کی آمیزش ملتی ہے۔ نظم کا پس منظر ذیلی عنوان (بہ درگاہِ حضرتِ محبوبِ الٰہیؒ، دہلی) سے بیان کر دیا گیا ہے جو نہ صرف متکلم اور مخاطب کے باہمی تعلق یا ربط کی نشاندہی کرتا ہے بلکہ اس سے مرکزی کردار (واحد متکلم) کی داخلی شخصیت اور سیرت کی تشکیل و دریافت کی جانب رہنمائی بھی ہو جاتی ہے۔ نقطۂ آغاز، ارتقا اور نقطۂ اختتام کے اعتبار سے بھی نظم لائقِ ستائش ہے اور اقبال کی التجا حضرتِ محبوب الٰہیؒ کی مدح سے آغاز پذیر ہو کر مختلف دعاؤں کے قالب میں ڈھل جاتی ہے اور بالآخر قبولیت کی دُعا پر منتج ہوتی ہے جس سے نظم طمانیت بخش، قابلِ قبول اور حقیقی انجام سے ہمکنار ہو جاتی ہے۔ (شگفتہ ہو کے کلی دل کی پھول ہو جائے!+ یہ التجاے مسافر قبول ہو جائے!،ص ۹۷)، ''محبت'' نامی نظم میں جذبۂ محبت کی تخلیق میں کائنات کے تمام تر عناصر کی شرکت بڑے ڈرامائی انداز میں دکھائی گئی ہے۔ یہاں تجسیم کی نادرہ کاری دیدنی ہے۔ اس آفاقی جذبے کی عدم موجودگی اور موجودگی کے مناظر اقبال نے یوں کھینچے ہیں کہ قاری پوری یکسوئی کے ساتھ ان میں منہمک ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہ نظم ڈرامائی منظرنامے کی تشکیل کے سلسلے میں ایک منفرد مثال پیش کرتی ہے، مثلاً محبت کے عدم و وجود کی متضاد، صورتوں کو آئینہ کرتے ہوئے، علامہ لکھتے ہیں:

عروسِ شب کی زُلفیں تھیں ابھی نا آشنا خم سے — ستارے آسماں کے بے خبر تھے لذتِ رم سے
قمر اپنے لباسِ نو میں بیگانہ سا لگتا تھا — نہ تھا واقف ابھی گردش کے آئینِ مسلّم سے
ابھی امکاں کے ظلمت خانے سے اُبھری ہی تھی دُنیا — مذاقِ زندگی پوشیدہ تھا پہناے عالم سے
کمالِ نظمِ ہستی کی ابھی تھی ابتدا گویا — ہویدا تھی نگینے کی تمنا چشمِ خاتم سے

(ص ۱۱۱)

سُنا ہے عالمِ بالا میں کوئی کیمیا گر تھا — صفا تھی جس کی خاکِ پا میں بڑھ کر ساغرِ جم سے
لکھا تھا عرش کے پائے پہ اک اکسیر کا نسخہ — چھپاتے تھے فرشتے جس کو چشمِ روحِ آدم سے
نگاہیں تاک میں رہتی تھیں لیکن کیمیا گر کی — وہ اس نسخے کو بڑھ کر جانتا تھا اسمِ اعظم سے

// // // // — // // // //

پھرایا فکرِ اجزا نے اُسے میدانِ امکاں میں — چھپے گی کیا کوئی شے بارگاہِ حق کے محرم سے

// // // // — // // // //

پھر ان اجزا کو گھولا چشمۂ حیواں کے پانی میں — مرکب نے محبت نام پایا عرشِ اعظم سے
مہوس نے یہ پانی ہستیِ نو خیز پر چھڑکا — گرہ کھولی ہُنر نے اُس کے گویا کارِ عالم سے

ہوئی جنبش عیاں، ذرّوں نے لطفِ خواب کو چھوڑا　　گلے ملنے لگے اُٹھ اُٹھ کے اپنے اپنے ہمدم سے

خرامِ ناز پایا آفتابوں نے، ستاروں نے
چٹک غنچوں نے پائی، داغ پائے لالہ زاروں نے

(ص۱۱۱، ۱۱۲)

نظم ''حقیقتِ حُسن'' کا پس منظر پہلے شعر ہی سے واضح ہو جاتا ہے، جہاں حُسن ایک مجسّم کردار کے رُوپ میں بارگاہِ خدا میں فریاد کناں ہے کہ اُسے دوام کیونکر حاصل نہیں؟ اقبالؔ نے حُسن کی عرضداشت اور خدا کے جواب کو بڑی عمدگی سے شعروں میں سمودیا ہے۔ مکالماتی حُسن قابلِ داد ہے، لکھتے ہیں:

خدا سے حُسن نے اک روز یہ سوال کیا　　جہاں میں کیوں نہ مجھے تُو نے لازوال کیا
مِلا جواب کہ تصویر خانہ ہے دُنیا　　شبِ درازِ عدم کا فسانہ ہے دُنیا
ہوئی ہے رنگِ تغیّر سے جب نمود اس کی　　وہی حسیں ہے حقیقت زوال ہے جس کی

(ص۱۱۲)

اس رواں، بے ساختہ اور دلچسپ مکالمے کے بعد عناصر فطرت پر مبنی کرداروں قمر، اخترِ سحر، سحر، شبنم، پھول اور کلی کی بھر پور ڈرامائیت کے ساتھ نظم میں آمد ہوتی ہے جو دُنیا کی بے ثباتی پر گریاں و نالاں ہیں۔ قصّے کی بُنت، کرداروں کی آمد، ان کے مکالمات، لہجے کے اُتار چڑھاؤ، توازن و تناسب اور ڈرامائی تاثر انگیزی کے لحاظ سے یہ مختصر نظم بلاشبہ اقبالؔ کی ڈرامائی منظومات میں سرفہرست ہے۔ خصوصاً اس میں علامہ کی فکری استعداد ڈرامائی تاثیر کی آمیزش سے بڑی متاثر کن ہوگئی ہے۔ ''اخترِ صبح'' بھی ایک مختصر نظم ہے جسے ہیئت کے اعتبار سے دو حصوں میں اس طرح تقسیم کیا جا سکتا ہے کہ دونوں سے حقائق کی دو طرفہ اضدادی معنویت کا دلکش اظہار ہوتا ہے۔ پہلے شعری ٹکڑے میں صبح کا ستارہ اس امر پر نالاں ہے کہ اُس کی بساط نہایت عارضی ہے اور یہ اظہار کرتے ہوئے اس کا لہجہ رقت آمیز ہو جاتا ہے (بساط کیا ہے بھلا صبح کے ستارے کی+نفس حباب کا، تابندگی شرارے کی، ص۱۱۵) جبکہ دُوسرا عجز و بے بسی و بے چارگی کے مقابلے میں زندگی کی تر و تازگی سے لبریز ہے، جہاں شاعر جواب میں یُوں گویا ہوتا ہے کہ موضوعِ مطلوب کا حصول بطریقِ احسن ہو جاتا ہے:

کہا یہ میں نے کہ اے زیورِ جبینِ سحر!　　غمِ فنا ہے تجھے ! گنبدِ فلک سے اُتر
ٹپک بلندیِ گردوں سے ہمرہِ شبنم　　مرے ریاضِ سخن کی فضا ہے جاں پرور
میں باغباں ہوں، محبت بہار ہے اس کی　　بنا مثالِ ابد پایدار ہے اس کی

(ص۱۱۵)

نظم ''حُسن و عشق'' میں شاعر کا کردار ایک عاشق کے رُوپ میں نظر آتا ہے جو حُسن کے دربار میں اپنے جذبات و احساسات کا

اظہار کر کے منظر نامے سے رخصت ہو جاتا ہے۔ ڈرامائی عناصر کے سلسلے میں یہاں موضوع کی مناسبت سے ابتدائیہ بڑا دلکش اور تمثالی اوصاف سے عبارت ہے، جو پڑھنے والے کو فوری طور پر متوجہ کر لیتا ہے، لکھتے ہیں:

جس طرح ڈوبتی ہے کشتیِ سیمینِ قمر — نورِ خورشید کے طوفان میں ہنگامِ سحر
جیسے ہو جاتا ہے گم، نور کا لے کر آنچل — چاندنی رات میں مہتاب کا ہم رنگ کنول
جلوہٴ طُور میں جیسے یدِ بیضائے کلیم — موجہٴ نکہتِ گلزار میں غُنچے کی شمیم
ہے ترے سیلِ محبت میں یونہی دل میرا

(ص۱۱۶)

''۔۔۔کی گود میں بلی دیکھ کر'' میں جذبہٴ عشق کی افضلیت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ شاعر بلی کی ''وزدیدہ نگاہوں'' میں ''رمزِ محبت'' کو محسوس کرتا ہے اور استفسار اور تحیّر کے ملے جلے جذبات نے واقعاتی انداز میں رقم کی گئی اس نظم کو ڈرامائی تاثیر سے ہمکنار کر دیا ہے۔ موضوع کی مناسبت سے لہجے کا اُتار چڑھاؤ قابلِ مطالعہ ہے اور شاعر کے دِلی جذبات کا عکاس ہے:

آنکھ تیری صفتِ آئینہ حیران ہے کیا — نورِ آگاہی سے روشن تری پہچان ہے کیا
مارتی ہے انھیں پونچوں سے، عجب ناز ہے یہ — چھیڑ ہے، غصہ ہے یا پیار کا انداز ہے یہ؟
شوخ تُو ہو گی تو گودی سے اُتاریں گے تجھے — گرِ گیا پھول جو سینے کا تو ماریں گے تجھے
کیا تجسس ہے تجھے، کس کی تمنائی ہے — آہ! کیا تُو بھی اسی چیز کی سودائی ہے

(ص۱۱۷)

نظم ''کلی'' شاعر کے عاشقانہ جذبات کی داستان سُناتی ہے۔ کلی کا چٹکنا اُس کی ''جانِ مضطر کی حقیقت کو نمایاں'' کر دیتا ہے اور وہ اپنے ''دل کے پوشیدہ خیالوں کو عریاں'' کر دینے کا متمنی نظر آتا ہے۔ یوں ایک خارجی منظر پوری ڈرامائیت کے ساتھ داخل کی دُنیا کا نقشہ دکھانے لگتا ہے:

مرے خورشید! کبھی تُو بھی اُٹھا اپنی نقاب — بہرِ نظّارہ تڑپتی ہے نگاہِ بے تاب
تیرے جلوے کا نشیمن ہو مرے سینے میں — عکس آباد ہو تیرا مرے آئینے میں
زندگی ہو ترا نظارہ مرے دل کے لیے — روشنی ہو تری گہوارہ مرے دل کے لیے

(ص۱۱۸)

''چاند اور تارے'' میں سماوی منظر نامے کے ذریعے اقبالؔ نے اپنے حرکی تصور کی پیش کش کی ہے اور یہاں چاند اور تاروں کے مابین مکالمے کی تشکیل بے حد دلچسپ اور کرداروں کے عین مطابق ہے۔ مثلاً چاند کی زبانی انھوں نے اپنی بے مثل فکر کا اظہار مکمل ڈرامائی

تاثیر کے ساتھ یُوں کیا ہے:

کہنے لگا چاند، ہم نشینو   اے مزرعِ شب کے خوشہ چینو!
جنبش سے ہے زندگی جہاں کی   یہ رسم قدیم ہے یہاں کی
ہے دوڑتا اشہبِ زمانہ   کھا کھا کے طلب کا تازیانہ
اس رہ میں مقام بے محل ہے   پوشیدہ قرار میں اجل ہے
چلنے والے نکل گئے ہیں   جو ٹھہرے ذرا، کچل گئے ہیں
انجام ہے اس خرام کا حُسن
آغاز ہے عشق، انتہا حُسن

(ص ۱۱۹)

''عاشقِ ہر جائی'' سرتا سر خود کلامی ہے جو شاعر کے شخصی اسرار سے پردہ اُٹھاتی ہے جبکہ نظم ''صقلیہ'' اجتماعی نوحے کی حیثیت رکھتی ہے جس میں اقبالؔ نے جزیرۂ سسلی کے روشن ماضی کو ڈرامائی منظرنامے کے طور پر پیش کر کے اسے مجسم وجود میں ڈھال دیا ہے۔ وہ حزنیہ اور المیہ لہجہ اپنا کر تہذیب حجازی کے اس مزار کو قصۂ غم سناتے اور اُس کا درد سُننے کے متمنی نظر آتے ہیں:

ہے ترے آثار میں پوشیدہ کس کی داستاں   تیرے ساحل کی خموشی میں ہے اندازِ بیاں
درد اپنا مجھ سے کہہ، میں بھی سراپا درد ہوں   جس کی تو منزل تھا، میں اُس کارواں کی گرد ہُوں
رنگ تصویرِ کہن میں بھر کے دکھلا دے مجھے   قصہ ایامِ سلف کا کہہ کے تڑپا دے مجھے
مَیں ترا تحفہ سُوے ہندوستاں لے جاؤں گا
خود یہاں روتا ہوں، اوروں کو وہاں رُلاؤں گا

(ص ۱۳۴)

نظم ''ستارہ'' شاعر کا یک طرفہ مکالمہ ہے اور اُس نے لہجے کے اُتار چڑھاؤ سے فطرت کے اس سماوی عنصر کی بے ثباتی کا نقشہ بخوبی جما دیا ہے۔ (سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں + ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں، ص ۱۴۸)، ''دوستارے'' کے تجسیمی و تمثیلی پیرائے میں مضمونِ فراق پنہاں ہے۔ یہاں دونوں ستاروں کے مابین ایک بے حد مختصر مکالمہ ہے جو ''وصلِ مدام'' کی خواہش پر مبنی ہے (تھوڑا سا جو مہرباں فلک ہو + ہم دونوں کی ایک ہی چمک ہو، ص ۱۴۸) مزید طول دینے کے بجائے اقبالؔ یہیں سے اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل کر دیتے ہیں، جو یہ ہے:

ہے خواب ثباتِ آشنائی   آئین جہاں کا ہے جدائی

(ص ۱۴۸)

''گورستانِ شاہی'' وہ نظم ہے جس میں ڈرامائیت کے بنیادی عناصر یعنی کردار اور مکالمے تو نظر نہیں آتے لیکن شاہی گورستان کا نقشہ جس ڈرامائی تاثیر کے ساتھ جمایا گیا ہے، وہ تعریف کے قابل ہے۔ یُوں لگتا ہے کہ اسٹیج پر فنا کا منظر نامہ بھرپور تمثالی و تمثیلی اوصاف کے ساتھ پیش کیا جا رہا ہے اور پس منظر سے ابھرنے والی ایک آواز پوری ڈرامائی شان سے دنیا پر موت کی ابدیت کی حکمرانی کہانی سُنا رہی ہے ــــ علامہ کا تشکیل کردہ یہ ماورائی لہجہ ملاحظہ ہو:

سلسلہ ہستی کا ہے اک بحرِ نا پیدا کنار
اور اس دریائے بے پایاں کی موجیں ہیں مزار

اے ہوس! خوں رو کہ ہے یہ زندگی بے اعتبار
یہ شرارے کا تبسم، یہ خسِ آتش سوار

چاند، جو صُورت گرِ ہستی کا اک اعجاز ہے
پہنے سیمابی قبا محوِ خرامِ ناز ہے

چرخِ بے انجم کی دہشت ناک وسعت میں مگر
بیکسی اس کی کوئی دیکھے ذرا وقتِ سحر

اک ذرا سا ابر کا ٹکڑا ہے، جو مہتاب تھا
آخری آنسو ٹپک جانے میں ہو جس کی فنا

(ص ۱۵۱)

''تضمین بر شعرِ انیسی شاملو'' میں نظم ''التجائے مُسافر'' ہی کے انداز کی ڈرامائی فضا قدرے تفاوت کے ساتھ ملتی ہے کہ دیارِ پیرِ سنجر میں پہنچ کر شاعر ذاتی و شخصی مدعا کے بجائے ملتِ اسلامیہ کے لیے نوحہ کناں ہونا چاہتا ہے اور مرقد سے آنے والی ''صدا'' اُسے زوالِ ملت کا سبب سُجھا جاتی ہے۔ (ہوئی ہے تربیت آغوشِ بیت اللہ میں تیری + دلِ شوریدہ ہے اب تک صنم خانے کا سودائی، ص ۱۵۵)؛ ''پھول کا تحفہ عطا ہونے پر'' تمثیلی وصف رکھتی ہے اور ڈرامائی عناصر کے سلسلے میں یہاں شاعر کا کلی سے مختصر مکالمہ اور اُس کی اہتزازی کیفیت سے اپنی حرماں نصیبی کا موازنہ و تقابل بھرپور تاثیر کا حامل ہے:

مرا کنول کہ تصدّق ہیں جس پہ اہلِ نظر
مرے شباب کے گلشن کو ناز ہے جس پر

کبھی یہ پھول ہم آغوشِ مدّعا نہ ہُوا
کسی کے دامنِ رنگیں سے آشنا نہ ہُوا

(ص ۱۵۸)

''ایک حاجی مدینے کے راستے میں'' مُسافرت کی فضا لیے ہوئے ہے جس میں مدینے کا یہ مسافر اپنے ساتھیوں کی راستے کی کٹھنائیوں کے ہاتھوں بربادی کا نقشہ پیش کرتا ہے اور اس کے اپنے دل میں عشق و عقل کے جذبے برسرِ پیکار ہیں، بالآخر جذبۂ عشق فائق ٹھہرتا ہے (گو سلامت محملِ شامی کی ہمراہی میں ہے + عشق کی لذت مگر خطروں کی جاں کاہی میں ہے، ص ۱۶۱) جبکہ ''قطعہ'' کے زیرِ عنوان بھی ایک شوریدہ خاطر کو خواب گاہِ نبیؐ پر روتے ہوئے دکھایا گیا ہے، جو صرف اپنے جذباتِ ملی کا اظہار کر کے رخصت ہو جاتا ہے۔
ڈرامائیت کے سلسلے میں اس مجموعے کی بہترین نظموں میں ''شکوہ'' کا شمار کیا جا سکتا ہے۔ یہ نظم عمدہ ڈرامائی عناصر سے مزین ہے اور تلمیحی و

تاریخی ابعاد نے اسے ایک مسلسل اور طویل تاریخی ڈرامے کی صورت دے دی ہے۔ خاص طور پر ''جوابِ شکوہ'' کے ساتھ متعلق کر کے اس نظم کا ڈرامائی حُسن نکھر کر سامنے آتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس تناظر میں ان دونوں نظموں کا مطالعہ نئے فکری وشعری باب وا کرتا ہے۔ ''شکوہ'' اور ''جوابِ شکوہ'' اپنے اپنے طور پر شاعر یا بندے کا شوخ و گستاخانہ اور خدا کا خدایانہ و تحکمانہ طویل مکالمہ بھی ہیں اور ان کے الگ الگ بند بھی مختصر مکالموں کے طور پر تفہیم کیے جاسکتے ہیں کہ ایک طرف بندہ معصومانہ وطفلانہ اعتراض کرتا ہے تو دوسری طرف خدا کی جانب سے حقیقی و واقعی جواب دیے جارہے ہیں۔ یہاں دونوں نظموں میں دو کرداروں کی بُنت سے ڈرامائی تاثیر پیدا کی گئی ہے لیکن ان کے سوال و جواب کے دوران میں تاریخ کے اوراق سے بے شمار کردار اُبھرتے نظر آتے ہیں۔ یہ نظمیں مکالمہ نگاری کا اعجاز ہیں۔ خاص طور پر لہجے کے جس قدر تنوعات یہاں ملتے ہیں، وہ کسی ایک نظم میں ملنا محال ہیں۔ اقبال نے کمال درجے کی روانی و بے ساختگی سے استفہامیہ و اثباتیہ، طنزیہ و استحقاریہ، تحکمانہ وعاجزانہ، حکیمانہ وفلسفیانہ، تخیلاتی وماورائی، فخریہ وحزنیہ، دعائیہ وندائیہ، اور مماثلتی وتقابلی لہجوں سے مکالماتی حُسن کو دوام بخش دیا ہے، مثلاً دونوں نظموں سے کرداروں کی مناسبت سے مکالماتی ولہجاتی خوبیوں سے مزین بند دیکھیے:

شکوہ:

صفحۂ دہر سے باطل کو مٹایا ہم نے — نوعِ انساں کو غلامی سے چھڑایا ہم نے
تیرے کعبے کو جبینوں سے بسایا ہم نے — تیرے قرآن کو سینوں سے لگایا ہم نے

پھر بھی ہم سے یہ گلہ ہے کہ وفادار نہیں
ہم وفادار نہیں، تو بھی تو دلدار نہیں

(ص۱۶۶)

جوابِ شکوہ:

صفحۂ دہر سے باطل کو مٹایا کس نے؟ — نوعِ انساں کو غُلامی سے چھڑایا کس نے؟
میرے کعبے کو جبینوں سے بسایا کس نے؟ — میرے قرآن کو سینوں سے لگایا کس نے؟

تھے تو آبا وہ تمہارے ہی، مگر تم کیا ہو
ہاتھ پر ہاتھ دھرے منتظرِ فردا ہو

(ص۲۰۱)

شکوہ:

یہ شکایت نہیں، ہیں اُن کے خزانے معمور — نہیں محفل میں جنھیں بات بھی کرنے کا شعور

قہر تو یہ ہے کہ کافر کو ملیں حور و قصور　　اور بیچارے مُسلماں کو فقط وعدۂ حُور
اب وہ الطاف نہیں،ہم پہ عنایات نہیں
بات یہ کیا ہے کہ پہلی سی مدارات نہیں
(ص۱۶۷)

جوابِ شکوہ:

کیا کہا! بہرِ مُسلماں ہے فقط وعدۂ حُور　　شکوہ بے جا بھی کرے کوئی تو لازم ہے شعور
عدل ہے فاطرِ ہستی کا ازل سے دستور　　مُسلم آئیں ہُوا کافر تو ملے حور و قصور
تم میں حُوروں کا کوئی چاہنے والا ہی نہیں
جلوۂ طُور تو موجود ہے، مُوسیٰؑ ہی نہیں
(ص۲۰۱،۲۰۲)

شکوہ:

بنی اغیار کی اب چاہنے والی دُنیا　　رہ گئی اپنے لیے ایک خیالی دُنیا
ہم تو رخصت ہوئے ، اوروں نے سنبھالی دُنیا　　پھر نہ کہنا ہوئی توحید سے خالی دُنیا
ہم تو جیتے ہیں کہ دُنیا میں ترا نام رہے
کہیں ممکن ہے کہ ساقی نہ رہے، جام رہے
(ص۱۶۷)

جوابِ شکوہ:

شور ہے، ہو گئے دُنیا سے مُسلماں نابود　　ہم یہ کہتے ہیں کہ تھے بھی کہیں مسلم موجود !
وضع میں تم ہو نصاریٰ تو تمدن میں ہنود　　یہ مسلماں ہیں ! جنھیں دیکھ کے شرمائیں یہود
یوں تو سیّد بھی ہو، مرزا بھی ہو، افغان بھی ہو
تم سبھی کچھ ہو، بتاؤ تو مسلمان بھی ہو
(ص۲۰۳)

''شکوہ''اور''جوابِ شکوہ'' کی ڈرامائی فضابندی بھی بہت جاندار ہے۔''شکوہ'' کی فضا سرتاسر اضطرابی واضطراری ہے اور نظم کے

بنیادی کردار نے دفترِ شکایت وا کرنے سے قبل ایسے جذبات کا اظہار کیا ہے جو ہر مسلمان کے احساسات کا حصہ بن جاتے ہیں:

کیوں زیاں کار بنوں ، سُود فراموش رہوں　　فکرِ فردا نہ کروں محوِ غمِ دوش رہوں
نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں　　ہمنوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں

جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے ' خاکم بدہن' ہے مجھ کو

ہے بجا شیوۂ تسلیم میں مشہور ہیں ہم　　قصۂ درد سناتے ہیں کہ مجبور ہیں ہم
سازِ خاموش ہیں، فریاد سے معمور ہیں ہم　　نالہ آتا ہے اگر لب پہ تو معذور ہیں ہم

اے خدا! شکوۂ اربابِ وفا بھی سُن لے
خُو گرِ حمد سے تھوڑا سا گِلا بھی سُن لے

(ص۱۶۳)

جبکہ ''جواب شکوہ'' میں عناصر فطرت پر مشتمل کرداروں کی شمولیت سے ڈرامائی فضا کو جاندار بنایا گیا ہے، تمہید دیکھیے:

دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے　　پر نہیں طاقتِ پرواز مگر رکھتی ہے
قدسی الاصل ہے، رفعت پہ نظر رکھتی ہے　　خاک سے اُٹھتی ہے، گردوں پہ گزر رکھتی ہے

عشق تھا فتنہ گر و سرکش و چالاک مرا
آسماں چیر گیا ، نالۂ بے باک مرا

پیرِ گردوں نے کہا سُن کے ، کہیں ہے کوئی　　بولے سیارے، سرِ عرشِ بریں ہے کوئی
چاند کہتا تھا ، نہیں! اہلِ زمیں ہے کوئی　　کہکشاں کہتی تھی ، پوشیدہ یہیں ہے کوئی

کچھ جو سمجھا مرے شکوے کو تو رضواں سمجھا
مجھے جنت سے نکالا ہوا انساں سمجھا

(ص۱۹۹)

نقطۂ آغاز، ارتقا اور انجام کے سلسلے میں بھی ان نظموں کا مطالعہ نہایت دلچسپ ہے۔ ''شکوہ'' کے ابتدائی بند ڈرامائی نقطۂ آغاز کی عمدہ مثال ہیں جس کا خاتمہ بالآخر ''جواب شکوہ'' کے اختتامی ٹکڑوں میں بخوبی ہو جاتا ہے۔ درمیان کی تمام کڑیاں دونوں منظومات میں تناسب و توازن قائم کر دیتی ہیں۔ آغاز و اختتام کے یہ بند ملاحظہ کیجیے:

شکوہ:

ہم سے پہلے تھا عجب تیرے جہاں کا منظر　　کہیں مسجود تھے پتھر، کہیں معبود شجر
خوگرِ پیکرِ محسوس تھی انساں کی نظر　　ماننا پھر کوئی ان دیکھے خدا کو کیونکر

تجھ کو معلوم ہے لیتا تھا کوئی نام ترا؟
قوتِ بازوے مسلم نے کیا کام ترا؟
(ص۱۶۴)

جوابِ شکوہ:

دیکھ کر رنگِ چمن ہو نہ پریشاں مالی — کوکبِ غنچہ سے شاخیں ہیں چمکنے والی
خس و خاشاک سے ہوتا ہے گلستاں خالی — گُل بر انداز ہے خُونِ شہدا کی لالی
رنگ گردوں کا ذرا دیکھ تو عنّابی ہے
یہ نکلتے ہوئے سورج کی اُفق تابی ہے
(ص۲۰۵)

نظم ''چاند'' میں شاعر کا اس مظہر فطرت کے ساتھ یک طرفہ مکالمہ حُسنِ ازل کی نمود کائنات کے ہر ذرے میں محسوس کراتا ہے اور اس ضمن میں کبھی وہ استفساریہ لہجہ اپناتا ہے تو کبھی استعجابیہ ـــــ (صحرا و دشت و در میں، کہسار میں وہی ہے+ انساں کے دل میں، تیرے رخسار میں وہیَ ہے، ص۱۷۱) جبکہ ''رات اور شاعر'' دوطرفہ مکالمات پر مبنی ہے جس میں شاعر نے رات کی تجسیم (Persorification) کر کے اسے شاعر سے ہمکلام دکھایا ہے۔ رات کا مکالمہ اقبالؔ نے تمثالی محسنات سے مرصع کر کے پیش کیا ہے جس سے ڈرامائی تاثیر میں اضافہ ہُوا ہے، اس کا استفساریہ لہجہ بھی متاثر کُن ہے:

کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تو پریشاں — خاموش صُورتِ گُل، مانندِ بُو پریشاں
// // // // — // // // //
بستی زمیں کی کیسی ہنگامہ آفریں ہے — یوں سو گئی ہے جیسے آباد ہی نہیں ہے
شاعر کا دل ہے لیکن نا آشنا سکوں سے — آزاد رہ گیا تُو کیونکر مرے فسوں سے؟
(ص۱۷۲)

شاعر کا جواب اُس کے داخلی کرب کا آئینہ دار اور بھرپور ڈرامائی لہجے کا حامل ہے:

مُجھ میں فریاد جو پنہاں ہے، سُناؤں کس کو — تپشِ شوق کا نظارہ دکھاؤں کس کو
برقِ ایمن مرے سینے پہ پڑی روتی ہے — دیکھنے والی ہے جو آنکھ، کہاں سوتی ہے!
// // // // — // // // //
ضبطِ پیغامِ محبت سے جو گھبراتا ہوں — تیرے تابندہ ستاروں کو سُنا جاتا ہوں
(ص۱۷۳)

''بزمِ انجم'' کا موضوع اتفاق، اتحاد اور جذبِ باہمی ہے، جسے مؤثر اور کارگر بنانے کے لیے اقبالؔ کی نظر ستاروں کی جانب اُٹھتی ہے جو اس نکتے سے بخوبی آگاہ ہیں۔ تاہم تلقینِ عمل کے لیے براہِ راست اُسلوب کے بجائے ڈرامائی طرزِ سخن پر بنیاد رکھتے ہوئے وہ نظم کا آغاز دلکش ڈرامائی منظر نامے سے کرتے ہیں:

سُورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو　　طشتِ اُفق سے لے کر لالے کے پھول مارے
پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور　　قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اُتارے
محمل میں خامشی کے لیلائے ظلمت آئی　　چمکے عرُوسِ شب کے موتی وہ پیارے پیارے
وہ دُور رہنے والے ہنگامۂ جہاں سے　　کہتا ہے جن کو انساں اپنی زباں میں تارے

محوِ فلک فروزی تھی انجمن فلک کی
عرشِ بریں سے آئی آواز اک ملک کی

(ص۱۷۴)

یہاں ''ملک'' کا کردار محض ایک آواز ہی پر مبنی ہے، جو ستاروں سے ہمکلام ہو کر ایسا سُر ود چھیڑنے کی درخواست کرتا ہے جس سے اہلِ زمیں میں تحرک پیدا ہو جائے۔ جواباً ستاروں کا مکالمہ حرارتِ زیست کے جذبات پر مبنی ہے اور ان کی زبانی اقبالؔ یہ پیغام دے جاتے ہیں:

ہیں جذبِ باہمی سے قائم نظام سارے　　پوشیدہ ہے یہ نکتہ تاروں کی زندگی میں

(ص۱۷۴)

نظم ''سیرِ فلک''، تمثیلی و تخیلاتی پیرائے میں رقم کی گئی ہے جس میں واحد کردار شاعر کا ہے جو عالمِ تخیل میں سیرِ فلک کے مختلف مناظر بیانیہ رنگ میں سُناتا چلا جاتا ہے اور جنت کے مقابل میں جہنم کا نقشہ بھی پیش کرتا ہے۔ یہاں وہ یہ نادر نکتہ بتا کر منظر نامے سے اوجھل ہو جاتا ہے:

یہ مقامِ خنک جہنم ہے　　نار سے، نُور سے تہی آغوش
شعلے ہوتے ہیں مستعار اس کے　　جن سے لرزاں ہیں مردِ عبرت کوش

اہلِ دنیا یہاں جو آتے ہیں
اپنے انگار ساتھ لاتے ہیں

(ص۱۷۵،۱۷۶)

نظم ''نصیحت'' میں خود کلامی کا انداز ہے اور یہ خود کلامی اقبالؔ نے خود کو ایک کردار فرض کر کے تشکیل دی ہے جو ''عاشقِ ہرجائی'' ہی

کے انداز میں انھیں ''مجموعۂ اضداد'' کے طور پر پیش کرتی ہے۔ نظم ''موٹر'' دو واقعی کرداروں 'جگندر' اور 'شاعر' پر مبنی ہے جس میں ایک مختصر مکالمے کے علاوہ کوئی ڈرامائی عنصر نظر نہیں آتا۔ البتہ ''شمع و شاعر'' اس مجموعے کی قابلِ مطالعہ ڈرامائی نظم قرار دی جا سکتی ہے ــــ یہاں شمع مجسم کردار کی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے اور سوائے آغاز کے بند کے نظم کے تمام ترحصے اُسی کی زبانی بیان ہُوئے ہیں۔ 'شاعر' تو مختصر مکالمے کے بعد یہ کہہ کر رخصت ہو جاتا ہے کہ:

از کجا ایں آتشِ عالم فروز اندوختی   کرمکِ بے مایہ را سوزِ کلیم آموختی

(ص ۱۸۳)

مگر ''شمع'' اس کے جواب میں متنوع لہجوں میں مُسلمانوں کے ماضی وحال کا نقشہ اُتار کر رکھ دیتی ہے جو نہایت اثر انگیز اور ڈرامائی ہے، مثلاً آخری بند سے جو سرتاسر رجائی ہے، چند شعر دیکھیے:

آسماں ہو گا سحر کے نور سے آئینہ پوش   اور ظلمت رات کی سیماب پا ہو جائے گی

اس قدر ہو گی ترنم آفریں بادِ بہار   نکہتِ خوابیدہ غنچے کی نوا ہو جائے گی

آ ملیں گے سینہ چا کانِ چمن سے سینہ چاک   بزمِ گل کی ہم نفس بادِ صبا ہو جائے گی

//   //   //   //   //   //   //   //

آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے، لب پہ آ سکتا نہیں   محوِ حیرت ہوں کہ دُنیا کیا سے کیا ہو جائے گی

شب گریزاں ہو گی آخر جلوۂ خورشید سے   یہ چمن معمور ہو گا نغمۂ توحید سے

(ص ۱۹۵)

نظم ''حضورِ رسالت مآب ﷺ میں'' عالمِ تخیل کا منظر نامہ پیش کرتی ہے۔ جس میں شاعر کو ''عندلیبِ باغِ حجاز'' قرار دیتے ہوئے حضورِ رسالتؐ مآب میں تحفہ پیش کرنے کو کہا جاتا ہے۔ وہ طرابلس کے شہیدوں کے لہو کو ''اُمت کی آبرو'' قرار دیتے ہوئے بصد نیاز نذرِ حضور گر دیتا ہے۔ یوں تخیل اور مکالمے کی آمیزش نے نظم کو خاصا ڈرامائی رنگ بخش دیا ہے۔ نظم ''شفاخانہ حجاز، میں بھی شاعر کے احساسات کو جدہ میں شفا خانہ حجاز کھلنے پر مختصر مکالمے کی صورت میں بیان کیا گیا ہے تاہم دیگر ڈرامائی عناصر یہاں مفقود ہیں۔ ''عید پر شعر لکھنے کی فرمائش کے جواب میں'، موسمِ گل کے رازدار برگِ زرد کی تجسیم کرتے ہوئے شاعر کے قلبی واردات مکالماتی اسلوب میں اس سے یوں مربوط ہو جاتے ہیں:

ذرا سے پتے نے بے تاب کر دیا دل کو   چمن میں آ کے سراپا غمِ بہار ہوں میں

خزاں میں مجھ کو رُلاتی ہے یادِ فصلِ بہار   خوشی ہو عید کی کیونکر کہ سوگوار ہوں میں

اُجاڑ ہو گئے عہدِ کہن کے مے خانے   گزشتہ بادہ پرستوں کی یادگار ہوں میں

پیامِ عیش و مسرت ہمیں سُناتا ہے
ہلالِ عید ہماری ہنسی اُڑاتا ہے
(ص ۲۱۳)

''شبنم اور ستارے'' میں شبنم، ستاروں، زہرہ اور ملک کی تجسیم ملتی ہے، یہاں دُنیا کے کشورِ دلکش کی بابت ستاروں اور شبنم کے مابین مکالمہ تشکیل دے کر ایک حقیقت پسندانہ نتیجے کا استخراج کیا گیا ہے (بنیاد ہے کاشانۂ عالم کی ہوا پر+فریاد کی تصویر ہے قرطاسِ فضا پر، ص ۲۱۶)، ''غلام قادر رہیلہ'' میں اقبالؔ حقیقی و تاریخی شخصیت کو بنیاد بنا کر پوری ڈرامائی تاثیر سے اس سے متعلق واقعے کو پیش کر دیتے ہیں، نظم ''ایک مکالمہ'' میں ڈرامے سے زیادہ تمثیل کے عناصر ملتے ہیں، البتہ اس کا مکالماتی پہلو اسے ڈرامائی تاثیر سے ضرور ہمکنار کر دیتا ہے۔ ''شبلی و حالی'' میں ان بلند پایہ اشخاص کے سُوئے فردوس رہ نورد ہونے پر اقبالؔ کا ایک فرضی کردار ''مسلم'' سے مکالمہ دکھایا گیا ہے اور دونوں کی گفتگو سے ملتِ اسلامیہ کے لیے کرب انگیز جذبات کا اظہار ہوتا ہے۔ ''صدیق'' کے زیرِ عنوان تاریخی قصّے کو ڈرامائی شان سے موزوں کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ ''شعاعِ آفتاب'' تمثیلی و حکایتی اُسلوب کے ساتھ ساتھ مکالماتی خوبیوں سے بھرپور ہے اور اس کے دو بنیادی کردار ''شاعر'' اور ''شعاعِ آفتاب'' کی گفتگو سے ''ذوقِ بیداری'' کا سبق ملتا ہے۔ ''عرفی'' نامی نظم میں اقبالؔ نے اپنے پسندیدہ ڈرامائی رنگ یعنی تخیلاتی مکالمے کو اختیار کر کے تحرک کا پیغام دیا ہے جو عرفی کی تُربت سے آنے والی صدا کی صورت میں نمود کرتا ہے۔ کم و بیش یہی انداز ''کفرو اسلام'' (تضمین بر شعرِ میر رضی دانش) میں ملتا ہے، جہاں ''اقبالؔ'' ''کلیم طور'' سے مخاطب ہو کر سوزِ کہن کی تمنا کرتے ہیں جس پر جوابِ صاحبِ سینا سے وادیِ فاراں میں خیمہ زنی کا پیغام ملتا ہے۔ نظم ''پھولوں کی شہزادی'' ہے تو تمثیلی مگر مکالماتی عنصر نے اس میں ڈرامائی رنگ کو تقویت دی ہے۔ مزید برآں تجسیم کی خاصیت اسے کرداری اوصاف سے ہمکنار کر دیتی ہے۔ ''فردوس میں ایک مکالمہ'' اقبالؔ کے محبوب ڈرامائی انداز یعنی تخیلاتی مکالمے کا احاطہ کرتی ہے جس سے مقصود حالیؔ اور سعدیِ شیراز کی زبان سے اصلاحِ احوال کی کاوش کرنا ہے جبکہ ''جنگِ یرموک کا ایک واقعہ'' تاریخی واقعے کی مکالماتی پیرائے میں بازیافت ہے، گویا متذکرہ کچھ منظومات میں ڈرامائی عناصر جزوی طور پر بھی اپنی پہچان کراتے ہیں اور ان کے ذریعے اقبالؔ نے کمال درجے کی معنی آفرینی کا حصول کیا ہے۔ البتہ بانگِ درا کی آخری مکمل ڈرامائی نظم ''خضرِ راہ'' کو کسی طور پر بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ پُر تاثیر ڈرامائی فضا بندی، کردار آفرینی، مکالمہ سازی، لہجے کے اُتار چڑھاؤ، توازن و تناسب، تجسیم و تمثیل، عمل اور ردِ عمل اور صیغہ واحد متکلم کی شمولیت نے اس نظم کو تحیر خیز ڈرامائیت سے نواز دیا ہے۔ ''خضرِ راہ'' کی ڈرامائی فضا بڑی شعریت و پُر اسراریت رکھتی ہے اور اقبالؔ کو چونکہ ایک تلمیحی کردار کو متعارف کرانا تھا، لہٰذا یہاں آغاز اس تلمیح سے متعلق تلازمات سے بھرپور ہے، نیز تمثالی خوبیاں اس سے سوا ہیں:

ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ سفر — گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب
شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر — تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب

جیسے گہوارے میں سو جاتا ہے طفلِ شیر خوار	موجِ مضطر تھی کہیں گہرائیوں میں مستِ خواب
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر	انجم کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب
دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پیما خضر	جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب
کہہ رہا ہے مجھ سے ، اے جُویاے اسرارِ ازل	چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب
دل میں یہ سُن کر بپا ہنگامۂ محشر ہوا	میں شہیدِ جستجو تھا، یوں سخن گستر ہوا

(ص۲۵۶)

کردار نگاری کے ضمن میں یہاں 'شاعر' اور 'خضر' ہی کے دو کردار تخلیق کیے گئے ہیں مگر دونوں ایسے جاندار ہیں کہ کسی مرحلے پر اکتاہٹ محسوس نہیں ہوتی ــــ ''شاعر'' کا کردار مجسم سوال ہے اور اس کے خضر سے استفسارات کچھ یوں ہیں:

چھوڑ کر آبادیاں رہتا ہے تو صحرا نورد	زندگی تیری ہے بے روز و شب و فردا و دوش
زندگی کا راز کیا ہے، سلطنت کیا چیز ہے	اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش
ہو رہا ہے ایشیا کا خرقۂ دیرینہ چاک	نوجواں اقوامِ نو دولت کے ہیں پیرایہ پوش
// // // //	// // // //
آگ ہے اولادِ ابراہیم ہے، نمرود ہے	کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے

(ص۲۵۶،۲۵۷)

خضر ان سوالات کا ''صحرانوردی''، ''زندگی''، ''سلطنت''، ''سرمایہ ومحنت'' اور ''دنیاے اسلام'' کے زیرِ عنوان تفصیلی جواب دیتا ہے۔ 'شاعر' کا لہجہ اضطرابی ہے جبکہ خضر کے ہاں جوش کے بجاے ہوش اور بے چینی کی جگہ ٹھہراؤ ہے۔ خضر کی متانت اور اس کے مکالمات میں تندی وتیزی کے فقدان کے ضمن میں سید سلیمان ندوی نے اعتراض بھی کیا تاہم علاّمہ کا ان کے نام مکتوب ان کے کرداری ومکالماتی شعور کو نمایاں کرتا ہے جس کے مطابق وہ یہ سمجھتے ہیں کہ نظم میں متکلم کو اس کی شخصیت کے مطابق پیش کرنا ضروری ہے۔ چنانچہ یہ خضر کی طبیعت کا تقاضا تھا کہ ان کی زبانی ادا کیے جانے والے مکالمات میں سنجیدگی، متانت اور گہرائی ہو مگر جوش وحرارت میں کمی ہو۔ اس خط میں اقبال لکھتے ہیں کہ:

> جوشِ بیان کے متعلق جو کچھ آپ نے لکھا، صحیح ہے۔ مگر یہ نقص اس نظم کے لیے ضروری تھا (کم از کم میرے خیال میں)۔ جنابِ خضر کی پختہ کاری، اُن کا تجربہ اور واقعات وحوادثِ عالم پر اُن کی نظر، ان سب باتوں کے علاوہ اُن کا اندازِ طبیعت جو سورۂ کہف سے معلوم ہوتا ہے، اس بات کا مقتضی تھا کہ جوش اور تخیل کو اُن کے ارشادات میں کم دخل ہو۔ اس نظم کے بعض بند میں نے خود نکال دیے اور محض اس وجہ سے کہ اُن کا جوشِ بیان بہت بڑھا ہوا تھا اور جنابِ خضر کے اندازِ طبیعت سے موافقت نہ رکھتا تھا۔ (۹۲)

خضر کے کردار کی تشکیل کرتے ہوئے اقبالؔ کے سامنے ''سورۃ الکہف'' کے قرآنی حوالے کے ساتھ ساتھ اساطیری اور ادبی روایات بھی ہیں جس سے یہ کردار زیادہ جاذب اور پُرکشش ہوگیا ہے۔ خضر کے مکالمات کا حسن ذیل کے شعری اقتباسات سے بخوبی مترشح ہوتا ہے:

کیوں تعجب ہے مری صحرا نوردی پر تجھے ‍‍‍‍‍‍‍‍‍‍ یہ تگاپوے دما دم زندگی کی ہے دلیل

〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃

تازہ ویرانے کی سودائے محبت کو تلاش ‍ اور آبادی میں تو زنجیریِ کشت و نخیل

پختہ تر ہے گردشِ پیہم سے جامِ زندگی ‍ ہے یہی اے بے خبر رازِ دوامِ زندگی

(ص۲۵۷، ۲۵۸)

برتر از اندیشۂ سود و زیاں ہے زندگی ‍ ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیمِ جاں ہے زندگی

تو اسے پیمانۂ امروز و فردا سے نہ ناپ ‍ جاوداں، پیہم دواں، ہر دم جواں ہے زندگی

اپنی دنیا آپ پیدا کر اگر زندوں میں ہے ‍ سرِّ آدم ہے، ضمیرِ کُن فکاں ہے زندگی

زندگانی کی حقیقت کوہکن کے دل سے پوچھ ‍ جُوے شیر و تیشہ و سنگِ گراں ہے زندگی

(ص۲۵۸، ۲۵۹)

آ بتاؤں تجھ کو رمزِ آیۂ 'انّ الملوک' ‍ سلطنت اقوامِ غالب کی ہے اک جادوگری

خواب سے بیدار ہوتا ہے ذرا محکوم اگر ‍ پھر سُلا دیتی ہے اس کو حکمراں کی ساحری

جادوے محمود کی تاثیر سے چشمِ ایاز ‍ دیکھتی ہے حلقۂ گردن میں سازِ دلبری

خونِ اسرائیل آ جاتا ہے آخر جوش میں ‍ توڑ دیتا ہے کوئی موسیٰ طلسمِ سامری

سروری زیبا فقط اُس ذاتِ بے ہمتا کو ہے ‍ حکمراں ہے اک وہی باقی بتانِ آزری

(ص۲۶۰، ۲۶۱)

بالِ جبریل کی ڈرامائی منظومات میں ''طارق کی دعا'' (اندلس کے میدانِ جنگ میں)، طارق بن زیاد کے تاریخی کردار کو ڈرامائی تاثیر کے ساتھ پیش کرتی ہے اور مکمل طور پر دعائیہ لہجے سے عبارت ہے۔ ''لینن'' (خدا کے حضور میں) کا انداز بھی یہی ہے، البتہ یہاں خدا کی بارگاہ کا تصوراتی منظر نامہ بھی تشکیل دیا گیا ہے۔ ڈرامائی تکنیک کے اعتبار سے یہ نظم ایک سہ بابی ڈراما بھی قرار دی جا سکتی ہے جس کے ہر حصے میں نئے کردار کی آمد اور جاری موضوع کی مناسبت سے عمدہ مکالمے رقم کیے گئے ہیں۔ پہلا ایکٹ ''لینن، خدا کے حضور میں'' ہی کے زیرِ عنوان ہے جس میں لینن خدا کا منکر ہونے کے باعث خدا کی عدالت میں ایک مجرم کے طور پر شریک ہوتا ہے جہاں فرشتے

بھی خدا کے روبرو دست بستہ شریک ہیں۔ اس موقعے پر پوری ڈرامائی شان کے ساتھ مارکسی نظریات کا حامل یہ تاریخی و سیاسی کردار خدا سے طویل مکالمہ کر کے اسٹیج سے رخصت ہو جاتا ہے۔ اُس کے لہجے میں انقلابیت اور تندی و تیزی ہے اور کہیں کہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ تہذیب حاضر اور عصری سیاست کی بابت وہ علامہ ہی کے خیالات کی ترجمانی کرنے لگتا ہے، جیسے:

یورپ میں بہت روشنیِ علم و ہنر ہے	حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات
رعنائیِ تعمیر میں ، رونق میں، صفا میں	گرجوں سے کہیں بڑھ کے ہیں بنکوں کی عمارت
ظاہر میں تجارت ہے، حقیقت میں جوا ہے	سُود ایک کا لاکھوں کے لیے مرگِ مفاجات
بے کاری و عریانی و مے خواری و اِفلاس	کیا کم ہیں فرنگی مدنیت کے فتوحات
// // // //	// // // //
ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت	احساسِ مروت کے کچل دیتے ہیں آلات

(ص ۱۰۷، ۱۰۸)

''لینن'' کا مکالمہ اس اعتبار سے قابلِ ستایش ہے کہ وہ ہر لحظہ خدائے بزرگ و برتر کی تکریم کو مدِ نظر رکھتا ہے ـــــ اس کا طرزِ تخاطب بتدریج شکایتی رنگ اختیار کر لیتا ہے، مثلاً دو بدو مکالمے کی کیفیت میں لہجے کا اُتار چڑھاؤ دیکھیے کس قدر عمدہ ہے:

اے انفس و آفاق میں پیدا ترے آیات	حق یہ ہے کہ ہے زندہ و پایندہ تری ذات
میں کیسے سمجھتا کہ تو ہے یا کہ نہیں ہے	ہر دم متغیّر تھے خرد کے نظریات
// // // //	// // // //
ہم بندِ شب و روز میں جکڑے ہوئے بندے	تُو خالقِ اعصار و نگارندۂ آنات!
اک بات، اگر مجھ کو اجازت ہو تو پوچھوں	حل کر نہ سکے جس کو حکیموں کے مقالات
جب تک میں جیا خیمۂ افلاک کے نیچے	کانٹے کی طرح دل میں کھٹکتی رہی یہ بات
گفتار کے اُسلوب پہ قابو نہیں رہتا	جب رُوح کے اندر متلاطم ہوں خیالات

(ص ۱۰۶، ۱۰۷)

اس کے بعد وہ اپنے اضطرابی خیالات کا اظہار بڑی روانی کے ساتھ کرتا چلا جاتا ہے اور یوں سماوی منظر نامے میں تشکیل پانے والا یہ یک طرفہ مکالمہ بھرپور ڈرامائی تاثر لیے اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔ (کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ؟ + دنیا ہے تری، منتظرِ روزِ مکافات، ص ۱۰۸)۔ ''فرشتوں کا گیت'' دُوسرا ایکٹ ہے، جس میں فرشتے دست بستہ منفرد اور دھیمی لے میں لینن کے بیان کی تائید کرتے ہیں اور پوری نیازمندی کے ساتھ 'نقش گرِ ازل' سے نقش (فرد) کی ناتمامی کا گلہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

عقل ہے بے زمام ابھی، عشق ہے بے مقام ابھی | نقش گرِ ازل! ترا نقش ہے نا تمام ابھی
" " " " | " " " "
دانش و دین و علم و فن بندگیِ ہوس تمام | عشقِ گرہ کشائے کا فیض نہیں عام ابھی
جوہرِ زندگی ہے عشق، جوہرِ عشق ہے خودی | آہ کہ ہے یہ تیغِ تیز پردگیِ نیام ابھی!

(ص۱۰۹)

تیسرا ایکٹ ''فرمانِ خدا'' (فرشتوں سے) خدا کی طرف سے جواب ہے، جو جلال، ہیبت اور تمکنت کے خدایانہ لہجے میں رقم کیا گیا ہے اور اس کے ایک ایک شعر سے علامہ کی اپنی انقلابی فکر کا اظہار ہوتا ہے، مثلاً:

کیوں خالق و مخلوق میں حائل رہیں پردے | پیرانِ کلیسا کو کلیسا سے اُٹھا دو
حق را بسجودے، صنماں را بطوافے | بہتر ہے چراغِ حرم و دیر بجھا دیا
میں ناخوش و بیزار ہوں مرمر کی سلوں سے | میرے لیے مٹی کا حرم اور بنا دو
تہذیبِ نوی کارگہِ شیشہ گراں ہے | آدابِ جنوں شاعرِ مشرق کو سکھا دو!

(ص۱۱۰)

نظم ''پروانہ اور جگنو'' میں اقبال نے صرف دو شعروں میں مکالماتی فضا تخلیق کر دی ہے جس میں پروانہ جگنو کو 'آتشِ بے سوز' پر مغرور ہونے پر طعنہ زن ہے جبکہ جگنو اسی امر کو مثبت زاویے سے متعلق کرتے ہوئے کہتا ہے:

اللہ کا سو شکر کہ پروانہ نہیں میں | دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ نہیں میں

(ص۱۱۵)

انوری سے ماخوذ، نظم ''گدائی'' واقعاتی پیرایہ رکھتی ہے اور اس میں ایک ''رندِ زیرک'' کے خیالات کو مکالمے کی شکل دی گئی ہے جس میں اقبال طنزیہ واستفساریہ لہجے کی گھلاوٹ سے حُسن پیدا کرتے نظر آتے ہیں۔ ''مُلا اور بہشت'' میں بھی یہی انداز قدرے تمثیلی پیرائے میں جھلکتا ہے۔ شاعر اس مختصر نظم میں واحد متکلم کے طور پر شریک ہے اور ڈرامائی منظر نامہ زمینی و ارضی نہیں بلکہ سماوی ہے، جس میں وہ بارگاہِ حق سے مُلا کو حکمِ بہشت ملنے پر نالاں ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ ملا بحث و تکرار کا رسیا اور بد آموزیِ اقوام و ملل کا قائل ہے۔ لہٰذا اسے کیونکر حور و شراب و کشت خوش آسکیں گے، حقیقت یہ ہے کہ اس نظم میں ایک طنزیہ موضوع کی بُنت ڈرامائی فضا بندی کی وساطت سے کی گئی ہے اور منظر عالم بالا کا ہے:

میں بھی حاضر تھا وہاں، ضبطِ سخن کر نہ سکا | حق سے جب حضرتِ مُلا کو مِلا حکمِ بہشت
عرض کی میں نے، الٰہی! مری تقصیر معاف | خوش نہ آئیں گے اسے حور و شراب و لبِ کشت

نہیں فردوس مقامِ جدل و قال و اقول بحث و تکرار اس اللہ کے بندے کی سرشت
ہے بدآموزی اقوام و ملل کام اس کا اور جنت میں نہ مسجد، نہ کلیسا، نہ کنشت

(ص ۱۱۷، ۱۱۸)

نظم ''نصیحت'' حکایتی اُسلوب سے عبارت ہے اور ڈرامائی عناصر کے سلسلے میں یہاں کرداری و مکالماتی اوصاف اپنی نمود کرتے ہیں۔ مکالمہ بھی صرف عقاب سالخوردکی زبانی موزوں ملتا ہے جو بچۂ شاہین کو سخت کوشی سے تلخ زندگانی کو انگبیں بنانے کی نصیحت کرتا ہے۔
''فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں'' اور ''روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے'' بظاہر دو مختلف منظومے ہیں لیکن اپنے موضوع کی مناسبت اور ڈرامائی آہنگ کے باعث انھیں دو مختلف عنوانات کے تحت رقم کی گئی ایک مسلسل نظم کے طور پر تفہیم کرنا زیادہ مناسب ہے۔ فرشتوں کی زبانی جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے، وہ مروج تصور کے برخلاف خاصے رجائی اور عظمتِ انسانی کے جذبے سے مملو ہیں۔ گویا اس مکالمے کی رُو سے آدم کا جنت سے رخصت ہونا بطورِ سزا نہیں بلکہ جزا کے طور پر ہے، جبھی تو فرشتے اُسے خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے اس قبیل کے جذبات کی ترسیل کرتے ہیں:

عطا ہوئی ہے تجھے روز و شب کی بے تابی خبر نہیں کہ تُو خاکی ہے یا کہ سیمابی
سُنا ہے، خاک سے تیری نمود ہے، لیکن تری سرشت میں ہے کوکبی و مہ تابی

// // // // // // // //

گراں بہا ہے ترا گریۂ سحر گاہی اسی سے ہے ترے نخلِ کہن کی شادابی
تری نوا سے ہے بے پردہ زندگی کا ضمیر کہ تیرے ساز کی فطرت نے کی ہے مضرابی

(ص ۱۳۱)

دُوسرے حصے میں اقبالؔ نے ''روحِ ارضی'' کے تجسیمی کردار سے متعارف کرایا ہے جو جنت سے زمین پر قدم رکھنے والے انسان کا اپنے تمام تر مظاہر کے ہمراہ استقبال کر رہی ہے۔ ''روحِ ارضی'' کا یہ مکالمہ بے حد چشم کشا ہے اور اس سے علامہ کے تصورِ انسان کی بڑی عمدگی سے ترجمانی ہوتی ہے۔ دیکھیے انھوں نے کس قدر رواں اور بے ساختہ اُسلوب اور ماورائی لہجے میں ''روحِ ارضی'' کے جذبات کو زباں بخش دی ہے:

کھول آنکھ، زمیں دیکھ، فلک دیکھ، فضا دیکھ
مشرق سے اُبھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ
اس جلوۂ بے پردہ کو پردوں میں چھپا دیکھ
ایّامِ جدائی کے ستم دیکھ، جفا دیکھ

بے تاب نہ ہو معرکہء بیم و رَجا دیکھ!

ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل، یہ گھٹائیں
یہ گنبدِ افلاک، یہ خاموش فضائیں
یہ کوہ یہ صحرا ، یہ سمندر یہ ہوائیں
تھیں پیشِ نظر کل تو فرشتوں کی ادائیں

آئینۂ ایام میں آج اپنی ادا دیکھ!

(ص۱۳۲)

نظم ''پیرومرید'' مکالماتی حسن وخوبی سے مزین ہے ـــــ پیر رومی (مولانا روم) اور مرید ہندی (اقبالؔ) کے مابین تشکیل پانے والے یہ دولسانی مکالمے بھر پور ڈرامائیت کے حامل ہیں اور دونوں کرداروں کی شخصیت وسیرت کی عکاسی کرنے میں معاونت کرتے ہیں ـــــ مریدِ ہندی کے قلب وذہن میں اُبھرنے والے چُست اور دقیق سوالات کا جواب پیر رومی کی زبان سے بڑی اثرانگیزی سے دیا گیا ہے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری کا یہ کہنا ہے کہ ''پیرومرید'' میں اقبالؔ نے اپنے شکوک وشبہات اور اپنی اُلجھنوں کی کشاد کے سلسلے میں رومی سے رجوع کیا ہے۔ ان کے مطابق یہ اُس استفہامیہ انداز کی بازگشت ہے جو ''خضرِراہ'' میں ملتا ہے۔ یہ پُوری نظم ایک طرح کا محاسبہء ذہنی ونفسی ہے، کردار بظاہر دونوں غیر مشخص ہیں اور سوال وجواب کا یہ طریقہ ایک طرح کے ایقان واطمینان حاصل کرنے کے لیے برتا گیا ہے(۹۳) نظمِ مذکور سے چند فکرانگیز مکالماتی ٹکڑے دیکھیے جن میں لہجے کے تنوعات نے عجیب وغریب رنگ بھر دیے ہیں:

مریدِ ہندی:

اے امامِ عاشقانِ دردمند! یاد ہے مجھ کو ترا حرفِ بلند
'خشک مغز و خشک تار و خشک پوست
از کجا می آید ایں آوازِ دوست'
دورِ حاضر مستِ چنگ و بے سُرور بے ثبات و بے یقین و بے حضور
کیا خبر اس کو کہ ہے یہ راز کیا دوست کیا ہے، دوست کی آواز کیا
آہ یورپ! با فروغ و تاب ناک
نغمہ اس کو کھینچتا ہے سُوئے خاک
(ص۱۳۴)

پیرِ رومی:

بر سماع راست ہر کس چیر نیست　　　　طعمۂ ہر مرغکے انجیر نیست

(ص ۱۳۵)

مرید ہندی:

آسمانوں پر مرا فکرِ بلند　　　　میں زمیں پر خوار و زار و درد مند

کارِ دُنیا میں رہا جاتا ہوں میں　　　　ٹھوکریں اس راہ میں کھاتا ہوں میں

کیوں مرے بس کا نہیں کارِ زمیں؟　　　　ابلہِ دُنیا ہے کیوں دانائے دیں؟

(ص ۱۴۱)

پیرِ رومی:

آں کہ بر افلاک رفتارش بود　　　　بر زمیں رفتن چہ دشوارش بود

(ص ۱۴۲)

وسیع ڈرامائی کینوس کی حامل نظم ''جبریل وابلیس'' میں اقبالؔ نے ڈرامائیت کے کلیدی عنصر یعنی مکالمہ نگاری سے اس کی اثر انگیزی میں اضافہ کر کے خود اپنی قدرتِ سخن کا اعجاز دکھایا ہے۔ جبریل اور ابلیس کی زبانی ادا ہونے والے مکالمات اس قدر بے ساختہ، بھرپور اور برجستہ ہیں کہ ان دونوں اساطیری کرداروں کی شخصیات تمام تر ڈرامائی امکانات کے ساتھ آئینہ ہو جاتی ہیں۔ شعرِ اقبالؔ سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ علامہ کو ان دونوں تلمیحی کرداروں سے خاص دلچسپی ہے۔ اس سلسلے میں ان کے ہاں ابلیس بعض ایسی صفات رکھتا ہے جس سے نوری محروم ہیں جبکہ جبریل تو سرتاسر خیر اور حق کا نمائندہ ہے۔ ''جبریل وابلیس'' میں تو یہ دونوں کردار اپنی پوری شناخت کے ساتھ سامنے آئے ہیں اور اس ضمن میں اُنھوں نے ہبوطِ آدم کے قصے کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ علامہ نے اپنے ان دونوں محبوب کرداروں کی وساطت سے جس طرح اس نظم کو ماورائی وسماوی آہنگ بخش دیا ہے، اس پر تبصرہ کرتے ہوئے خواجہ منظور حسین نے خوب لکھا ہے کہ:

''جبریل وابلیس'' میں اقبالؔ کے جذب وفکر کے گونا گوں پہلو سٹ آئے ہیں۔ اس میں ایک مقرب اور آسودہ اور ایک معتوب اور مضطر مگر بدستور سرکش فرشتے کی سیرت کشی کی گئی ہے۔ گفتگو کی اُٹھان جبریل سے ہوتی ہے۔ اس کے طرزِ خطاب میں التزاماً پرانی یک جائی کا پاس ہے کہ شاید اس سے ابلیس کچھ پسیجے اور اس راندۂ درگاہ کی آنکھوں میں اپنا پرانا مرتبہ، اپنی تجی ہوئی معصوم زندگی پھر جائے۔۔۔ (تاہم) ابلیس اب گھاٹ گھاٹ کا پانی پی چکا ہے، ایسے سبز باغ بھلا اُسے کہاں رام کر سکتے ہیں؟ وہ الٹا اپنے غم گسار پر ترس کھاتا ہے، کہ بے چارا یہ سمجھنے سے معذور ہے کہ اس کی نگاہ میں مقامات کی اب کوئی حقیقت نہیں رہی۔۔۔ اُس نے اپنی بغاوت سے جو کیف اور معنویت حاصل کی تھی، وہ گھما گھمی اُسے عزیز ہے۔۔۔ ابلیس کے کس بل میں کوئی فرق نہیں آیا۔ وہ بدستور اسے اپنے فتوحات میں شمار کرتا ہے کہ وہ ایک کانٹا ہے جو یزداں کے

پہلو میں کھٹکتا ہی رہے گا اور نکالا جا ہی نہیں سکتا، نہ خود چین لے گا، نہ یزداں کو چین لینے دے گا۔ جبریل کو یہ گوارا ہے، تو شوق سے آنکھیں بند کیے اللہ ہو، اللہ ہو کی رٹ لگائے چلے جائیں۔ رہا ابلیس، سو اُس کی تو اپنی ڈفلی، اپنا راگ! (۹۴)

اقبالؔ نے جبریل کے تینوں مکالمات استفساریہ پیرائے میں یوں رقم کیے ہیں کہ اُس کے بلند تر اخلاقی شعور کا سراغ ملتا ہے، وہ کہتا ہے:

مکالمہ۱: ہمدمِ دیرینہ ! کیسا ہے جہانِ رنگ و بو؟

مکالمہ۲: ہر گھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو
کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاکِ دامن ہو رفو؟

مکالمہ۳: کھو دیے انکار سے تُو نے مقاماتِ بلند
چشمِ یزداں میں فرشتوں کی رہی کیا آبرو؟

(ص۱۴۳، ۱۴۴)

ان تینوں مکالموں کو مربوط کر کے دیکھیں تو جبریل کی عاجزانہ شخصیت سامنے آتی ہے، جو ابلیس کی سرکشی کے باوصف اُس کی اصلاح کا خواہاں ہے تا کہ وہ پھر سے مقاماتِ بلند پا سکے۔ اس کے مقابلے میں ابلیس کے جوابی مکالموں سے اُس کے کرّ و فر اور غرور و نخوت کا احساس ہوتا ہے، مثلاً تیسرے سوال کے جواب میں وہ یوں گویا ہوتا ہے:

ہے مری جرأت سے مُشتِ خاک میں ذوقِ نمو
میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پو
دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے رزمِ خیر و شر
کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے، میں کہ تُو؟
خضر بھی بے دست و پا، الیاس بھی بے دست و پا
میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جُو بہ جُو
گر کبھی خلوت میسّر ہو تو پوچھ اللہ سے
قصّۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو!
میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح
تو فقط اللہ ھُو، اللہ ھُو، اللہ ھُو!

(ص۱۴۴)

یہ درست ہے کہ ''جبریل و ابلیس'' میں مکالماتی حسن زیادہ نمایاں ہے مگر بغور دیکھیں تو ڈرامائیت کے تمام تر عناصر یعنی موضوع کی مناسبت سے منظر نامے کی تشکیل، کرداری و لہجاتی خصوصیات، عمل اور ردِ عمل، کرداروں کی سیرت و شخصیت کی عکاسی اور واضح نقطۂ آغاز و انجام کی موجودگی نے اس نظم کو ایک مختصر ڈرامے کی صورت عطا کر دی ہے، جسے بعض ڈرامائی مفاہمتوں کے ساتھ اسٹیج بھی کیا جا سکتا ہے۔

نظم ''اذان'' زیادہ تر تمثیلی خوبیوں سے آراستہ ہے، البتہ کردار نگاری اور مکالمہ سازی کے اعتبار سے اس میں ڈرامائی عناصر کی

شمولیت محسوس کی جا سکتی ہے۔ یہاں کرداروں کے ضمن میں عناصرِ فطرت کی تجسیم ملتی ہے جبکہ حسنِ مکالمت بھی قابلِ مطالعہ ہے۔ کہیں کہیں لہجے کے زیر و بم سے ڈرامائیت کا رنگ گہرا ہو گیا ہے، مثلاً آغاز کے چند شعر دیکھیے:

اک رات ستاروں سے کہا نجمِ سحر نے — آدم کو بھی دیکھا ہے کسی نے کبھی بیدار؟
کہنے لگا مریخ، ادا فہم ہے تقدیر — ہے نیند ہی اس چھوٹے سے فتنے کو سزا وار
زہرہ نے کہا، اور کوئی بات نہیں کیا؟ — اس کرمکِ شب کور سے کیا ہم کو سروکار!
بولا مہِ کامل کہ وہ کوکب ہے زمینی — تم شب کو نمودار ہو، وہ دن کو نمودار

(ص ۱۴۵)

''ستارے کا پیغام'' میں صرف خطابیہ لہجے کی نمود ہوئی ہے جبکہ مختصر نظم ''سوال'' ایک مفلس کا خدا سے یک طرفہ مکالمہ ہے جو ایک شکایتی سوال کا اس طرح احاطہ کرتا ہے کہ فکریات کے در وا ہوتے چلے جاتے ہیں:

اک مفلسِ خود دار یہ کہتا تھا خُدا سے — میں کر نہیں سکتا گلہء دردِ فقیری
لیکن یہ بتا، تیری اجازت سے فرشتے — کرتے ہیں عطا مردِ فرومایہ کو میری

(ص ۱۵۱)

''نادر شاہ افغان'' میں تجرید کی تجسیم، حُسنِ مکالمت اور علامتی و رمزی پیرائے کی وساطت سے ڈرامائی تاثیر کا حصول ممکن بنایا گیا ہے۔ اقبالؔ نے اس نظم میں حضورِ حق سے ''لولوے لالہ'' (قیمتی موتیوں کا خزانہ) لے کر روانہ ہونے والے ''ابر'' کو ایک علامتی کردار (نادر شاہ افغان) کے طور پر متعارف کرایا ہے جو بہشت کے حُسن کو دیکھ کر وہیں برسنے کا شائق ہے۔ اسی اثنا میں بہشت سے آنے والی صدا اُسے ہرات و کابل و غزنی کے سبزہء نورس (نوجوانانِ ملت) کی طرف متوجہ کر دیتی ہے تاکہ ابر (نادر شاہ افغانی) اپنے قطرات (قوم کے لیے دردمندی کے آنسو) ''گلِ لالہ'' پر چھڑک کر اس کی حدّت بڑھا دے۔ (بیداری کا کیا خوب استعارہ ہے؟) دیکھیے علامہ نے یہ مفہوم مکمل تاثراتی و ڈرامائی فضا کے جلو میں کس بلاغت سے پیش کر دیا ہے:

حضورِ حق سے چلا لے کے لولوے لالا — وہ ابر جس سے رگِ گُل ہے مثلِ تارِ نفس
بہشت راہ میں دیکھا تو ہو گیا بے تاب — عجب مقام ہے، جی چاہتا ہے جاؤں برس
صدا بہشت سے آئی کہ منتظر ہے ترا — ہرات و کابل و غزنی کا سبزۂ نورس
سرشکِ دیدہء نادر بہ داغِ لالہ فشاں — چناں کہ آتشِ اُو را دگر فرو نہ نشاں!

(ص ۱۵۳)

''تاتاری کا خواب'' اپنے موضوع کی مناسبت سے تاریخی و تلمیحی پیرایہ رکھتی ہے اور اس میں ایک حزن آمیز خواب کے منظر سے

بات شروع ہو کر بالآخر احساسِ ذات، عرفانِ خودی اور تحرک و انقلاب کے پیغام پر منتج ہو جاتی ہے۔ خواب کا منظر نامہ کچھ یوں ہے:

کہیں سجّادہ و عمّامہ رہزن　　کہیں ترسا بچوں کی چشمِ بے باک!
ردائے دین و ملّت پارہ پارہ　　قبائے ملک و دولت چاک در چاک!
مرا ایماں تو ہے باقی ولیکن　　نہ کھا جائے کہیں شعلے کو خاشاک!
ہوائے تند کی موجوں میں محصور　　سمرقند و بخارا کی کفِ خاک!

(ص ۱۵۵)

اس کے بعد بڑے ڈرامائی انداز میں خاکِ سمرقند میں دفن تیمور کی تربت سے نُور اُٹھتا ہے اور ''روحِ تیمور'' میں مبدل ہو کر ایک پیغام سُنا جاتا ہے جو علامہ کے دل کی آواز ہے:

یکایک ہل گئی خاکِ سمرقند　　اُٹھا تیمور کی تُربت سے اک نُور
شفق آمیز تھی اس کی سفیدی　　صدا آئی کہ ''میں ہوں روحِ تیمور
اگر محصور ہیں مردانِ تاتار　　نہیں اللہ کی تقدیر محصور
تقاضا زندگی کا کیا یہی ہے　　کہ تورانی ہو تورانی سے مہجور؟

خودی را سوز و تابے دیگرے دہ
جہاں را انقلابے دیگرے دہ

(ص ۱۵۵)

نظم ''ابوالعلامعرّی'' میں حکایتی پیرائے میں کرداری و مکالماتی وصف اُبھارا گیا ہے جس کے تحت ''صاحبِ غفران ولزومات'' (معرّی) بُھنے ہوئے تیتر سے مخاطب ہو کر بلند حوصلگی کا سبق دیتا ہے۔ یہاں لہجے کی کاٹ دیدنی ہے:

اے مرغکِ بیچارہ! ذرا یہ تو بتا تو　　تیرا وہ گنہ کیا تھا یہ ہے جس کی مکافات
افسوس صد افسوس کہ شاہیں نہ بنا تو　　دیکھے نہ تری آنکھ نے فطرت کے اشارات
تقدیر کے قاضی کا یہ فتویٰ ہے ازل سے　　ہے جرمِ ضعیفی کی سزا مرگِ مفاجات!

(ص ۱۵۷)

''پنجاب کے پیرزادوں سے'' میں اقبال کا محبوب اُسلوب یعنی کسی صاحبِ اسرار کی درگاہ پر حاضر ہو کر اس سے رہنمائی لینا نئے رنگ سے جھلکتا ہے۔ نظم کے آغاز ہی سے ڈرامائی انداز میں 'شاعر' کی شیخ مجدد کی لحد پر حاضری دکھائی گئی ہے اور وہ انھیں ''سرمایۂ ملت کا نگہباں'' قرار دیتے ہوئے ان سے فقر و درویشی اور بیداری قلب کا اُمیدوار ہوتا ہے، جواباً شیخ مجددؒ کا مکالمہ (بصورت صدا) طنزیہ لہجے سے

عبارت ہے، اور یوں ہے:

آئی یہ صدا سلسلۂ فقر ہوا بند ہیں اہلِ نظر کشورِ پنجاب سے بیزار
عارف کا ٹھکانہ نہیں وہ خطّہ کہ جس میں پیدا کلہِ فقر سے ہو طُرّۂ دستار
باقی کلہِ فقر سے تھا ولولۂ حق طُرّوں نے چڑھایا نشۂ 'خدمتِ سرکار'!

(ص۱۵۹)

''ابلیس کی عرضداشت'' میں اقبالؔ نے عزازیل (ابلیس) کو خداوندِ جہاں کے حضور یہ گزارش کرتے ہوئے دکھایا ہے کہ اب اُس کی ضرورت تہِ افلاک باقی نہیں رہی لہٰذا اُسے واپس بُلا لیا جائے۔ کیونکہ:

جمہور کے ابلیس ہیں اربابِ سیاست باقی نہیں اب میری ضرورت تہِ افلاک!

(ص۱۶۲)

نظم ''پرواز'' اپنے کہانی پن اور اخلاقی نتیجے کے اعتبار سے ایک تمثیل کی حیثیت رکھتی ہے تاہم کرداروں کی شمولیت اور مکالمت کے زاویے سے اس میں ڈرامائیت کا حُسن بھی جھلکتا ہے۔ خصوصاً ''درخت'' اور ''مرغِ صحرا'' کی گفتگو کے دوران میں اقبالؔ نے تضاد و تقابل کے عنصر کو پیشِ نظر رکھ کر ڈرامائی تاثیر میں اضافہ کر دیا ہے ــــ یہی انداز ''شاہین'' کے زیرِ عنوان لکھی گئی نظم میں نظر آتا ہے جہاں شاہین کو علامتی کردار کے طور پر متعارف کرا کے اس کی زبان سے اس کے اوصاف گنوائے گئے ہیں ــــ ''ہارون کی آخری نصیحت'' میں ڈرامائیت میں واقعاتی رنگ پیدا کیا گیا ہے اور علامہ نے اس تاریخی کردار کو وقتِ رحیل اپنے پسر کو یہ نصیحت کرتے دکھایا ہے:

پوشیدہ ہے کافر کی نظر سے ملک الموت لیکن نہیں پوشیدہ مُسلماں کی نظر سے

(ص۱۶۷)

''شیر اور خچر'' اور ''چیونٹی اور عقاب'' ''تمثیلاتی پیرائے میں رقم کی گئیں ہیں تاہم مکالماتی پہلوؤں کے پیشِ نظر ان میں بھی ڈرامائی حُسن کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مزید برآں کرداروں کی پیش کش کے لحاظ سے بھی انھیں نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔

ضرب کلیم کی ڈرامائی منظومات میں ''علم و عشق'' وہ نظم ہے جس میں ان دونوں تصورات کی تجسیم کر کے ان کی شاعر کے ساتھ گفتگو کی فضا تشکیل دی گئی ہے۔ یہاں بانگِ درا کی مکالماتی نظم ''عقل و دل'' کے اثرات بھی محسوس کیے جا سکتے ہیں تاہم زیرِ نظر نظم میں اختتام تک مکالمہ نہیں چلتا بلکہ پہلے بند کے بعد صرف عشق ہی کی صفات گنوائی گئی ہیں۔ ''عشق'' کی زبان سے اُس کے اپنے اوصاف بتاتے ہوئے لہجے کا اُتار چڑھاؤ قابلِ مطالعہ ہے، مثلاً ذیل کے بند میں عشق کا تعارف ماورائی شان سے ہوتا ہے:

عشق کے ہیں معجزات سلطنت و فقر و دیں
عشق کے ادنیٰ غلام صاحبِ تاج و نگیں

عشق مکان و مکیں، عشق زمان و زمیں
عشق سراپا یقیں ، اور یقیں فتحِ باب!
(ص۲۱)

''شکر و شکایت'' میں شاعر، خدا سے ہمکلام ہے اور اپنی ذات کے حوالے سے بیک وقت شکر اور شکوے کا لہجہ اپناتے ہوئے کہتا ہے:

میں بندۂ ناداں ہوں، مگر شکر ہے تیرا — رکھتا ہوں نہاں خانۂ لاہوت سے پیوند
// // // // — // // // //
تاثیر ہے یہ میرے نفس کی کہ خزاں میں — مُرغانِ سحر خواں مری صحبت میں ہیں خورسند
لیکن مجھے پیدا کیا اُس دیس میں تو نے — جس دیس کے بندے ہیں غلامی پہ رضا مند!
(ص۲۲،۲۳)

نظم ''کافر و مومن'' میں اقبالؔ نے بڑے ڈرامائی انداز میں ساحلِ دریا پر خضر سے اپنی ملاقات کا احوال سنایا ہے جو اُس سے استفسار کرتا ہے کہ کیا تو سمِ افرنگ کا تریاق ڈھونڈ رہا ہے، اور پھر خود ہی اس کا یہ حل بتا کر منظرنامے سے اوجھل ہو جاتا ہے کہ:

اک نکتہ مرے پاس ہے شمشیر کی مانند — بُرّندہ و صیقل زدہ و روشن و برّاق
کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گُم ہے — مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق!
(ص۴۴)

مردِ مومن کا ایک ڈرامائی نقشہ ''مومن'' کے زیرِ عنوان لکھی گئی نظم میں بھی ملتا ہے، جسے علامہ نے دو ذیلی عنوانات ''دُنیا میں'' اور ''جنت میں'' کے تحت تشکیل دیا ہے۔ ان دونوں حصوں سے اقبالؔ کے اس پسندیدہ اور نمایندہ شعری کردار کی بخوبی تفہیم ہو جاتی ہے اور اس سلسلے میں انھوں نے موازنہ و تقابل کے حربے کا دلکش استعمال کیا ہے، مثلاً دو شعر دیکھیے:

مومن (دنیا میں):

جچتے نہیں کنجشک و حمام اس کی نظر میں — جبریل و سرافیل کا صیّاد ہے مومن
(ص۴۵)

مومن (جنت میں):

کہتے ہیں فرشتے کہ دل آویز ہے مومن — حوروں کو شکایت ہے، کم آمیز ہے مومن
(//)

''محمد علی باب'' میں حقیقی وواقعی بیان کو مکالماتی وکرداری پیرائے میں بڑی بلاغت سے موزوں کیا گیا ہے۔ اس مختصر نظم کی ڈرامائی تاثیر، مکالمات کی برجستگی اور لہجے کی تندی دیکھیے:

تھی خوب حضورِ علما باب کی تقریر — بیچارہ غلط پڑھتا تھا اعراب سمٰوٰت

اُس کی غلطی پر علما تھے متبسّم — بولا، تمھیں معلوم نہیں میرے مقامات

اب میری امامت کے تصدّق میں ہیں آزاد — محبوس تھے اعراب میں قرآن کے آیات!

(ص ۴۶)

نظم ''تقدیر''، ابلیس ویزداں کے مابین مکالمہ ہے، جس میں ابلیس ملتجیانہ لہجے میں خدا سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ دراصل ابلیسیت میری ہی قسمت میں تھی ورنہ آپ چاہتے تو آدم کو سجدہ کرنے سے میں کیونکر انکار کر سکتا تھا؟ اقبالؔ نے یہ خیال محی الدین ابنِ عربی (الفتوحات المکیہ) سے اخذ کیا ہے مگر ڈرامائی اندازِ سخن کے ذریعے پیش کش نے اس کی تاثیر دوچند کر دی ہے۔ مثلاً دیکھیے ابلیس اپنے انکار کی تاویل گھڑتے ہوئے کس طرح گویا ہوتا ہے:

اے خدائے کُن فکاں! مجھ کو نہ تھا آدم سے بیر — آہ! وہ زندانیِ نزدیک و دُور و دیر و زُود

حرفِ 'استکبار' تیرے سامنے ممکن نہ تھا — ہاں، مگر تیری مشیّت میں نہ تھا میرا سجود

(ص ۴۷)

ڈاکٹر اسلم انصاری نے اثر انگیز ڈرامائیت کی حامل اس نظم پر عمدہ تبصرہ کیا ہے، وہ لکھتے ہیں:

ابلیس تاویل کے راستے سے اپنے ''انکار'' کے جُرم کو مشیّت ایزدی پر محمول کر رہا ہے جیسا کہ جبریوں کا قاعدہ ہے کہ وہ اپنا الزام مشیت کی طرف منتقل کر دیتے ہیں۔۔۔ اس اعتراف میں بھی آدم (نسلِ آدم) کی کوتاہ بینی اور کم نگاہی پر کھلی ہوئی چوٹ موجود ہے۔ جس مخلوق کو سجدہ کرنے کی پاداش میں ابلیس کو قربِ خداوندی سے محروم ہونا پڑا، ابلیس اُسے بھول نہیں سکتا بلکہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ وہ آدم کی کمزوریوں کا سب سے بڑا رمز شناس ٹھہرا۔۔۔ غرض ابلیس نسلِ آدم کو بُھلا سکتا ہے نہ معاف کر سکتا ہے، اسے حقیقت کا شدت کے ساتھ احساس ہے کہ قصۂ آدم اُسی کے خونِ انا سے رنگین ہو سکا۔ (یہ تصریحات اقبالؔ کی کردار نگاری ہی سے اُبھرتی ہیں) کردار کی نفسیاتی گرہوں کو پیش نظر رکھنا کردار نگاری کے فن کا لازمی حصہ ہے اور اقبالؔ اس پہلو کو کبھی نظروں سے اوجھل نہیں ہونے دیتے۔۔۔ ابلیس کے اعتراف کے بعد یزداں اور ابلیس کا ایک مکالمہ جو ایک ہی شعر میں مکمل ہو جاتا ہے، ڈرامائی گفتگو کا بہترین نمونہ ہے۔۔۔ یزداں کا سوال بنیادی اور قانونی نوعیت کا ہے، اس سوال کے جواب پر ہی ابلیس کے جُرم کی نوعیت کے تعین کا دارومدار ہے:

یزداں: کب کُھلا تجھ پر یہ راز؟ انکار سے پہلے کہ بعد؟

ابلیس: بعد— ! اے تیری تجلّی سے کمالاتِ وجود!

یہی جواب متوقع بھی تھا ــــ تقدیر اور مشیت کی تاویل اہل انکار کا معروف حیلہ ہے ــــ اور ابلیس سے بڑا حیلہ جُو کون ہوگا۔ اس جواب کے بعد ابلیس کو شایانِ خطاب نہیں سمجھا گیا بلکہ فرشتوں کو دیکھ کر یہ تبصرہ کیا گیا ہے:

پستیِ فطرت نے سکھلائی ہے یہ حجت اُسے　　کہتا ہے 'تیری مشیت میں نہ تھا میرا سجوذ'
دے رہا ہے اپنی آزادی کو مجبوری کا نام　　ظالم اپنے شعلہء سوزاں کو خود کہتا ہے دُود! (۹۵)

''مقصود'' کے زیرِ عنوان لکھی گئی نظم سپنوزا اور افلاطون کے مختصر مکالمات پر مبنی ہے جو دراصل اُن کے فلسفیانہ خیالات کی تلخیص ہیں۔ ''امتحان'' نام کی نظم میں تمثیلی آہنگ میں ''پہاڑ کی ندی'' اور ''سنگ ریزے'' کے مابین مکالماتی فضا قائم کی گئی ہے۔ دونوں کرداروں کی تجسیم نے ڈرامائیت کے رنگ کو کمال دلکشی سے گہرا کر دیا ہے۔ اسی انداز کی نظم ''شعاعِ اُمید'' بھی ہے جس میں سورج، شعاعوں اور خاص طور پر ''ایک شوخ کرن'' کی تجسیمی صورتیں مکمل مکالماتی حسن کے ساتھ لہجہ بدل بدل کر نمود کرتی نظر آتی ہیں ــــ یہ نظم تین حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں سورج کا شعاعوں سے خطاب ہے جو محبت و موانست کے لہجے سے عبارت ہے اور وہ شعاعوں سے یہی اصرار کرتا ہے کہ بے مہریِ ایام بڑھتی چلی جاتی ہے لہٰذا:

پھر میرے تجلّی کدۂ دل میں سما جاؤ　　چھوڑو چمنستان و بیابان و در و بام
(ص ۱۰۷)

دوسرے ڈرامائی جزو میں شعاعیں کلام کرتی ہیں اور سُورج کے ساتھ ان کی گفتگو کو موزوں فضا بندی اور عصری شعور کی آمیزش سے مؤثر بنا دیا گیا ہے:

آفاق کے ہر گوشے سے اُٹھتی ہیں شعاعیں　　بچھڑے ہوئے خورشید سے ہوتی ہیں ہم آغوش
اک شور ہے، مغرب میں اُجالا نہیں ممکن　　افرنگ مشینوں کے دھویں سے ہے سیہ پوش
مشرق نہیں گو لذّتِ نظارہ سے محروم　　لیکن صفتِ عالمِ لاہوت ہے خاموش
پھر ہم کو اُسی سینۂ روشن میں چُھپا لے　　اے مہرِ جہاں تاب! نہ کر ہم کو فراموش
(ص ۱۰۸)

جبکہ تیسرے حصے میں ان کم ہمت شعاعوں کے برعکس ایک ''شوخ کرن'' کے مشرق کے ہر ذرّے کو جہان تابی عطا کرنے کے عزم کا اظہار ہوا ہے اور اس کے اس قبیل کے خیالات پر یہ ڈرامائی منظومہ اختتام پذیر ہوتا ہے:

چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو　　جب تک نہ اُٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب
خاور کی اُمیدوں کا یہی خاک ہے مرکز　　اقبالؔ کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب

// // // // // // // //

مشرق سے ہو بیزار ، نہ مغرب سے حذر کر — فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر!

(ص۱۰۸، ۱۰۹)

"نسیم و شبنم" بھی بنیادی طور پر تمثیلی نظم ہے اور ڈرامائی عناصر کے سلسلے میں یہاں لہجے اور مکالمے سے متعلق خوبیوں سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا، مثلاً "نسیم" کی "شبنم" سے گفتگو دیکھیے کس قدر رواں، بے ساختہ اور فطری ہے:

انجم کی فضا تک نہ ہوئی میری رسائی — کرتی رہی میں پیرہنِ لالہ و گل چاک
مجبور ہوئی جاتی ہوں میں ترکِ وطن پر — بے ذوق ہیں بلبل کی نوا ہائے طرب ناک
دونوں سے کیا ہے تجھے تقدیر نے محرم — خاکِ چمن اچھی کہ سراپردۂ افلاک!

(ص۱۱۶)

اسی نوع کی ایک نظم "صبح چمن" ہے جو 'پھول'، 'شبنم' اور 'صبح' کے تجسیمی کرداروں کی مؤثر طور پر پیش کش کرتی ہے۔ اسی طرح "ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام" خطابیہ لہجے میں رقم کی گئی وہ نظم ہے جو کلی طور پر ابلیس کے انتقامی خیالات سے عبارت ہے، جو کچھ یوں ہیں:

وہ فاقہ کش کہ موت سے ڈرتا نہیں ذرا — روحِ محمدؐ اس کے بدن سے نکال دو
فکرِ عرب کو دے کے فرنگی تخیلات — اسلام کو حجاز و یمن سے نکال دو
افغانیوں کی غیرتِ دیں کا ہے یہ علاج — مُلا کو اُن کے کوہ و دمن سے نکال دو
اہلِ حرم سے اُن کی روایات چھین لو — آہو کو مرغزارِ ختن سے نکال دو

(ص۱۴۶)

کردار آفرینی اور مکالمہ سازی کا یہی رنگ "نصیحت" نام کی نظم میں ملتا ہے، جہاں ایک "لردِ فرنگی" اپنے پسر کو حکمرانی کے "آداب" سکھا رہا ہے اور طنزیہ واستہزائیہ لہجے میں کہتا ہے:

سینے میں رہے رازِ ملوکانہ تو بہتر — کرتے نہیں محکوم کو تیغوں سے کبھی زیر
تعلیم کے تیزاب میں ڈال اس کی خودی کو — ہو جائے ملائم تو جدھر چاہے، اسے پھیر
تاثیر میں اکسیر سے بڑھ کر ہے یہ تیزاب — سونے کا ہمالہ ہو تو مٹی کا ہے اک ڈھیر!

(ص۱۵۴)

"ایک بحری قزاق اور سکندر" میں مکالماتی پیرائے میں طنزیہ لہجے کی کارفرمائی ملتی ہے، جہاں سکندر، رہزن کو زنجیر یا شمشیر میں سے کسی ایک کو قبول کرنے کو کہتا ہے۔ جواباً قزاق استہزائیہ وطعن آمیز لحن میں اُسے آئینہ دکھاتے ہوئے یوں گویا ہوتا ہے:

سکندر! حیف تُو اس کو جواں مردی سمجھتا ہے — گوارا اس طرح کرتے ہیں ہم چشموں کی رسوائی ؟
ترا پیشہ ہے سفاکی، مرا پیشہ ہے سفاکی — کہ ہم قزاق ہیں دونوں، تو میدانی، میں دریائی!

(ص ۱۵۵)

''غلاموں کی نماز'' میں ایک حقیقی و واقعی بیان کی ڈرامائی پیش کش ملتی ہے ـــــ اقبال نے ترکی وفد ہلالِ احمر کی لاہور میں آمد کا ایک واقعہ موزوں کیا ہے، جس کے مطابق نماز کی ادائی کے بعد ''مجاہدِ ترکی'' نے علامہ سے تحیّر آمیز لہجے میں دریافت کیا کہ:

ع   طویل سجدہ ہیں کیوں اس قدر تمھارے امام

(ص ۱۵۸)

جواباً علامہ ڈرامائی خود کلامی (Dramatic Monologue) کا انداز اپناتے ہوئے لکھتے ہیں:

ہزار کام ہیں مردانِ حُر کو دُنیا میں — انھی کے ذوقِ عمل سے ہیں اُمتوں کے نظام
بدن غلام کا سوزِ عمل سے ہے محروم — کہ ہے مُرور غلاموں کے روز و شب پہ حرام
طویل سجدہ اگر ہیں تو کیا تعجب ہے — ورائے سجدہ غریبوں کو اور کیا ہے کام
خدا نصیب کرے ہند کے اماموں کو — وہ سجدہ جس میں ہے ملّت کی زندگی کا پیام!

(ص ۱۵۹)

نظم ''محراب گل افغان کے افکار'' میں ایک فرضی کردار ''محراب گل'' کی زبان سے فکر انگیز نظریات کا اظہار کیا گیا ہے۔ خصوصاً تمہید کے انقلابی لہجے میں مرقوم اشعار نے نظم کی ڈرامائی فضا کو بہت جاندار بنا دیا ہے، آغاز دیکھیے:

میرے کہستاں! تجھے چھوڑ کر جاؤں کہاں — تیری چٹانوں میں ہے میرے اب وجد کی خاک
روزِ ازل سے ہے تو منزلِ شاہین و چرغ — لالہ و گُل سے تہی، نغمۂ بلبل سے پاک
تیرے خم و پیچ میں میری بہشتِ بریں — خاک تری عنبریں، آب ترا تاب ناک
باز نہ ہو گا کبھی بندۂ کبک و حمام — حفظِ بدن کے لیے رُوح کو کردوں ہلاک!
اے مرے فقرِ غیوّر! فیصلہ تیرا ہے کیا — خلعتِ انگریز یا پیرہنِ چاک چاک!

(ص ۱۶۴)

آگے کے ۱۹ قطعات میں محراب گل کی زبانی ملتِ اسلامیہ کے لیے خطابیہ لہجے میں بے مثل افکار نظم کیے گئے ہیں اور اس ضمن میں یہ فرضی و تخیلاتی کردار کہیں تلقینی و اصلاحی لہجہ اپناتا ہے تو کہیں طنزیہ و استہزائیہ، کہیں حزنیہ و ندائیہ، تو کہیں دعائیہ و استعجابیہ، کہیں دھیما لہجہ ہے، تو کہیں پُر جوش اور بعض مقامات پر تو وہ علامتی آہنگ میں تحرک و حرارت کا پیغام دینے لگتا ہے جس سے ڈرامائیت کی لے تیز تر ہو جاتی ہے،

جیسے:

زاغ کہتا ہے نہایت بدنما ہیں تیرے پر — شپرک کہتی ہے تجھ کو کور چشم و بے ہنر
لیکن اے شہباز! یہ مرغانِ صحرا کے اچھوت — ہیں فضائے نیلگوں کے پیچ و خم سے بے خبر
ان کو کیا معلوم اُس طائر کے احوال و مقام — رُوح ہے جس کی دمِ پرواز سر تا پا نظر!

(ص ۱۷۰)

ارمغانِ حجاز کی نظم ''ابلیس کی مجلسِ شوریٰ'' ڈرامائی عناصر کے عمدہ تال میل سے وجود میں آئی ہے اور یہاں اقبال نے اپنے پسندیدہ کردار ابلیس کی پیش کش نہایت موثر طور پر کر دی ہے۔ نظم کی ڈرامائی فضا بے حد جاندار ہے اور ہر لحظہ یہی محسوس ہوتا ہے کہ ابلیس اور اس کے مشیروں کے مابین عصری سیاسی منظر نامے پر ہونے والی یہ گفتگو باضابطہ طور پر ایک اسٹیج پر پیش کی جارہی ہے۔ نظم کے آغاز ہی میں ابلیس کا تحکمانہ مکالمہ نظم کے اس منفرد موضوع کے تعارف نامے کے طور پر سامنے آتا ہے، جب وہ یہ کہتا ہے کہ:

یہ عناصر کا پُرانا کھیل، یہ دُنیائے دوں — ساکنانِ عرشِ اعظم کی تمناؤں کا خوں
اُس کی بربادی پہ آج آمادہ ہے وہ کارساز — جس نے اس کا نام رکھا تھا جہانِ کاف و نوں
مَیں نے دکھلایا فرنگی کو ملوکیت کا خواب — میں نے توڑا مسجد و دیر و کلیسا کا فسوں
میں نے ناداروں کو سکھلایا سبق تقدیر کا — میں نے منعم کو دیا سرمایہ داری کا جنوں
کون کر سکتا ہے اس کی آتشِ سوزاں کو سرد — جس کے ہنگاموں میں ہو ابلیس کا سوزِ دُروں
جس کی شاخیں ہوں ہماری آبیاری سے بلند — کون کر سکتا ہے اُس نخلِ کہن کو سرنگوں؟

(ص ۵،۶)

زیر نظر نظم چھے کرداروں پر مبنی ہے اور ہر کردار کو علامہ نے اُس کی اپنی پہچان عطا کی ہے۔ خصوصاً ابلیس کے مکالمات ڈرامائی خطابت کے ضمن میں قابلِ تعریف ہیں۔ ابلیس اور اس کے مشیروں کے درمیان مکالمت پر مبنی ''اس نظم کی بساط ارضی نہیں بلکہ سماوی ہے، یہاں حُسن کی گریز پائی اور لحاتی وجود کے برعکس سیاستِ عالم کا نقشہ پھیلا ہوا ہے اور یہ مسئلہ درپیش ہے کہ اس عالم کون وفساد میں سرمایہ داری ،ملوکیت اور نسل وقوم کے جو بُت انسانی ذہن نے تراشے ہیں اور انھیں اپنی تنگ ذاتی اغراض اور انسانیت کی آبروریزی کے لیے جس طرح استعمال کیا گیا ہے اور استحصال کی جتنی مختلف شکلیں اس وقت نظروں کے سامنے ہیں، ان کے اسباب ومحرکات پر غور کیا جائے۔ قدرتی طور پر اس ضمن میں مسلمانوں کا طرزِ فکر وعمل اور اسلامی تعلیمات کی روح بھی معرضِ بحث میں آتی ہے۔ ابلیس کے پانچوں حاشیہ نشیں، مسائل کو مختلف زاویہ ہائے نظر سے دیکھ کر اُسے مشورہ دیتے ہیں۔ ابلیس خود بھی ان مسائل میں کچھ نہ کچھ بلکہ خاصی بصیرت رکھتا ہے اور اس مذاکرہ میں حرفِ آخر اُسی کا ٹھہرتا ہے۔ وہ اپنے تاثرات اور محاکے کو جس طرح پیش کرتا ہے، اس میں اس تمام بحث کی تلخیص سمٹ آئی ہے'' (۹۶)

اس فکر انگیز موضوع کو بھرپور ڈرامائیت سے موزوں کرتے ہوئے علامہ کے ہاں مختلف کرداروں کے لہجوں کا اُتار چڑھاؤ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے، نیز کرداروں کی آمد و رفت، نقطۂ آغاز و انجام، متکلم اور مخاطب کے باہمی تعلق کی توضیح، ترغیب و تحریص اور معنی خیز حرکات و سکنات نے ''ابلیس کی مجلسِ شوریٰ'' کو ایک مختصر ڈرامے کا درجہ دے دیا ہے، مثلاً مختلف مقامات پر موضوع کی مناسبت سے لہجے کے تنوعات ملاحظہ ہوں:

خیر ہے سلطانیِ جمہور کا غوغا کہ شر　　　تُو جہاں کے تازہ فتنوں سے نہیں ہے باخبر!

(ص ۷)

ہُوں، مگر میری جہاں بینی بتاتی ہے مجھے　　　جو ملوکیت کا اک پردہ ہو، کیا اُس سے خطر!

(ﺭﺭ)

تُو نے کیا دیکھا نہیں مغرب کا جمہوری نظام　　　چہرہ روشن ، اندروں چنگیز سے تاریک تر!

(ص ۸)

میں تو اس کی عاقبت بینی کا کچھ قائل نہیں　　　جس نے افرنگی سیاست کو کیا یوں بے حجاب

(ص ۹)

کیا امامانِ سیاست، کیا کلیسا کے شیوخ　　　سب کو دیوانہ بنا سکتی ہے میری ایک ہُو

(ص ۱۱)

کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد　　　یہ پریشاں روزگار، آشفتہ مغز ، آشفتہ مُو

(ص ۱۲)

الحذر! آئینِ پیغمبرؐ سے سو بار الحذر　　　حافظِ ناموسِ زن ، مرد آزما ، مرد آفریں

(ص ۱۳)

''بڈھے بلوچ کی نصیحت بیٹے کو'' ایک خطابیہ ہے اور اس میں مخاطبت کا اُسلوب دیدنی ہے ـــــ ''تصویر و مصور'' بنیادی طور پر تمثیلی پیرائے میں رقم کی گئی ہے تاہم مکالماتی حُسن اسے ڈرامائی اوصاف سے متصف کر دیتا ہے۔ ''عالمِ برزخ'' میں بھی کم و بیش یہی انداز ہے اور ''مردے'' اور ''قبر'' کی گفتگو ڈرامائیت کی تشکیل میں معاون ٹھہری ہے۔ دونوں کی مکالمت کے دوران اقبالؔ نے لہجے کی خوبیوں کا اعجاز دکھایا ہے۔ خاص طور پر ڈرامائیت کی فضا اُس وقت بہت گہری، بامعنی اور پُر اسرار ہو جاتی ہے، جب ان کے مکالموں کے مابین مزید کرداروں ''صدائے غیب'' اور ''زمین'' کی آمد ہوتی ہے۔ ''مردہ'' اپنی قبر سے قیامت کی بابت دریافت کرتا ہے تو ''قبر'' اس صد سالہ مُردے کو مطلع کرتی ہے کہ قیامت ہر موت کا پوشیدہ تقاضا ہے، جس پر ''مردہ'' تند و تیز لہجے میں پکار اُٹھتا ہے:

جس موت کا پوشیدہ تقاضا ہے قیامت　　　اُس موت کے پھندے میں گرفتار نہیں میں

ہر چند کہ ہُوں مُردۂ صد سالہ ولیکن　　　ظلمت کدۂ خاک سے بیزار نہیں میں

ہو رُوح پھر اک بار سوارِ بدنِ زار ایسی ہے قیامت تو خریدار نہیں میں

(ص۲۰)

اس موقعے پر نظم کے منظر نامے پر پوری ڈرامائیت کے ساتھ ''صدائے غیب'' نمودار ہوتی ہے جو اس حقیقت سے پردہ اُٹھاتی ہے کہ صرف محکوم تو میں ہی مرگِ ابد کی سزاوار ہیں جبکہ مر کے جی اُٹھنا آزاد مردوں کا کام ہے۔ اس صدا کے سنتے ہی ''قبر'' اپنے مردے سے مخاطب ہو کر کہتی ہے:

آہ، ظالم! تو جہاں میں بندۂ محکوم تھا میں نہ سمجھی تھی کہ ہے کیوں خاک میری سوز ناک
تیری میّت سے مری تاریکیاں تاریک تر تیری میّت سے زمیں کا پردۂ ناموس چاک
الحذر، محکوم کی میّت سے سو بار الحذر اے سرافیل! اے خدائے کائنات! اے جانِ پاک!

(ص۲۱)

دوسری مرتبہ ''صدائے غیب'' کی آمد ایک اور بصیرت افروز نکتے سے آشنا کر دیتی ہے (ہر نئی تعمیر کو لازم ہے تخریب تمام + ہے اسی میں مشکلاتِ زندگانی کی کشود، ص۲۱) اس مرحلے پر اقبال نے ''زمین'' کے تجسیمی کردار کی مدد سے پورے ڈرامائی منظر نامے کا نچوڑ پیش کر دیا ہے اور نظم کے آخر میں ''زمین'' اضطراب و اضطرار اور استعجاب و استفسار کے لہجے میں یوں مخاطب ہوتی ہے:

آہ یہ مرگِ دوام ، آہ یہ رزمِ حیات ختم بھی ہو گی کبھی کشمکشِ کائنات!
عقل کو ملتی نہیں اپنے بتوں سے نجات عارف و عامی تمام بندۂ لات و منات
خوار ہوا کس قدر ، آدمِ یزداں صفات قلب و نظر پر گراں ایسے جہاں کا ثبات
کیوں نہیں ہوتی سحر حضرتِ انساں کی رات؟

(ص۲۲)

سماوی منظر نامے کی پیش کش کرتی ہوئی یہ نظم بلاشبہ اپنے کرداروں کی بُنت، مکالمات کے اچھوتے پن، لہجے کے تنوّع اور موضوع کی مناسبت سے زبان و بیان کی خوبیوں سے ہمکنار ہونے کے باعث اقبال کی ڈرامائی نظموں میں سرفہرست ہے، جسے نظر انداز کرنا نا انصافی ہوگی۔ اسی مجموعے کی ایک نظم ''دوزخی کی مناجات'' ہے جو مناجاتی و التجائیہ رنگ و آہنگ رکھتی ہے اور اس میں زمینی دُنیا کے ملوکانہ استبداد کا نقشہ ایک دوزخی کی زبانی بیان ہوا ہے جو کبھی خود اسی منظر نامے کا حصہ ہوا کرتا تھا۔ اب وہ دوزخ میں ہونے کے باوصف تشکر آمیز لہجے میں اس قبیل کے خیالات کا اظہار کرتا ہے:

اللہ! ترا شکر کہ یہ خطۂ پُرسوز سوداگرِ یورپ کی غلامی سے ہے آزاد

(ص۲۳)

''آوازِ غیب'' ڈرامائی لہجے کے سلسلے میں اہم ہے اور اس کا بنیادی آہنگ خطابیہ ہے۔ غیب سے آنے والی آواز انقلاب آفریں پیغام دیتی نظر آتی ہے:

تو ظاہر و باطن کی خلافت کا سزاوار — کیا شعلہ بھی ہوتا ہے غلامِ خس و خاشاک
مہر و مہ و انجم نہیں محکوم ترے کیوں — کیوں تیری نگاہوں سے لرزتے نہیں افلاک

(ص ۲۷)

اس مجموعے کی آخری واضح ڈرامائی نظم ''ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض'' ہے جس میں اقبال نے ''محراب گل افغان کے افکار'' کی طرح خطابیہ و ناصحانہ لہجے پر مشتمل ۱۹ قطعات رقم کیے ہیں۔ اس کے اشعار میں زیادہ تر لہجے کے تنوعات ملتے ہیں تاہم اس کا نواں قطعہ ڈرامائی طرزِ سخن کے ایک سے زاید عناصر رکھتا ہے، قطعہ دیکھیے:

کھلا جب چمن میں کتب خانۂ گل — نہ کام آیا مُلّا کو علمِ کتابی
متانت شکن تھی ہوائے بہاراں — غزل خواں ہوا پیرکِ اندرابی
کہا لالۂ آتشیں پیرہن نے — کہ اسرارِ جاں کی ہوں میں بے حجابی
سمجھتا ہے جو موت خوابِ لحد کو — نہاں اس کی تعمیر میں ہے خرابی
نہیں زندگی سلسلہ روز و شب کا — نہیں زندگی مستی و نیم خوابی
حیات است در آتشِ خود تپیدن — خوش آں دم کہ ایں نکتہ را بازیابی
اگر ز آتشِ دل شرارے بگیری — تواں کرد زیرِ فلک آفتابی

(ص ۴۰)

یوں ہم دیکھتے ہیں کہ شعرِ اقبال میں ڈرامائی طرزِ سخن کی نمود بانگِ درا سے ارمغانِ حجاز تک متنوع انداز میں ہوئی ہے۔ اقبال نے ان ڈرامائی عناصر کو پورے رچاؤ کے ساتھ برتا ہے اور ان کی وساطت سے ان کے پیش کردہ موضوعات اثر آفریں ابعاد سے ہمکنار ہو گئے ہیں۔ ڈرامائیت کے مختلف اجزا کے ضمن میں اولاً تو علامہ کے ہاں موضوع کی مناسبت سے ترتیب پانے والی ڈرامائی فضا قابلِ توجہ ٹھہرتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ڈرامائی تاثیر کے سلسلے میں انھوں نے اس عنصر کو خاص اہمیت دی ہے۔ متذکرہ تجزیوں سے ظاہر ہے کہ اقبال کی ڈرامائی فضائیں نو بہ نو رنگوں سے عبارت ہیں۔ اکثر مقامات پر یہ فضائیں کہانی پن کا انداز لیے ہوئے ہیں اور وہ ان میں ایک قصہ گو کی طرح مختلف کرداروں اور ان کے مکالمات کے ذریعے اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل کرتے چلے گئے ہیں۔ چنانچہ بہت سی ڈرامائی نظمیں ایسی ہیں جن کا آغاز ''ایک دن''، ''ایک روز'' یا ''ایک رات'' جیسے حکایتی پیرائے میں ہوتا ہے۔ بانگِ درا کی بعض منظومات میں تمثیلی انداز میں بچوں کی نفسیات کو مدنظر رکھ کر ڈرامائی فضابندی کی گئی ہے یا بعض مقامات پر شاعر یا دیگر کرداروں کے داخلی واردات پر نظر رکھ کر انسانی

نفسیات پر گرفت کا ثبوت دیا گیا ہے۔ تاہم جہاں کہیں انھوں نے اپنے افکار و نظریات کی ترسیل کو مقدم رکھا ہے، وہاں ان کے ہاں موضوع کی مناسبت سے ڈرامائی فضاؤں کی تشکیل بڑی متاثر کن ہے۔ چونکہ ان کی توجہ پیغام رسانی کی جانب زیادہ ہے، لہٰذا وہ اس مقصد کے حصول کے لیے طرح طرح کے ڈھب اپناتے ہیں۔ اس سلسلے میں جہاں کہیں وہ خالص دینی و اسلامی موضوعات کا ابلاغ کرنا چاہتے ہیں، وہاں انھوں نے خالص تلمیحی و تاریخی منظر نامہ کھینچ دیا ہے۔ چنانچہ ڈرامائیت کے اس عنصر کے تحت کہیں خوابناک اور تخیلاتی فضا ملتی ہے تو کہیں حقیقی و واقعی نقشے ہیں، کہیں عالم بالا کے مظاہر کے مابین گفتگوئیں ہیں تو کہیں ارضی کرداروں کے مکالمات سے معنی خیز نتائج اخذ کیے گئے ہیں۔ جن منظومات میں اقبالؔ نے تلمیحی و اساطیری کرداروں کے ذریعے اصلاحِ احوال کی کاوش کی ہے، وہاں تو عجیب و غریب ماورائی اور تخیلاتی فضا کا احساس ہونے لگتا ہے۔ کہیں اچانک پن، خوف، بے چینی اور اضطراب کی فضائیں ہیں تو کہیں تحرک، جوش اور رجائیت و اہتزاز پر مبنی نقشے ملتے ہیں۔ شعرِ اقبالؔ میں ڈرامائی فضائیں اس طور بھی اپنی جھلک دکھاتی ہیں کہ ان میں موجود کردار اپنا تعارف خود کراتے ہیں، اپنے ارضی، سماوی یا تخیلاتی ہونے کا سراغ دیتے ہیں اور اقبالؔ ان کے وسیلے سے امراضِ ملت کی تشخیص کرتے ہیں۔ علامہ کی پیش کردہ ڈرامائی فضاؤں میں جہاں کہیں شاعر کے ذاتی تجربات و احساسات اور داخلی واردات متشکل ملتے ہیں، وہاں تاثیر و عذوبت زیادہ بڑھ گئی ہے۔ بعینہٖ جن مواقع پر وہ نفسیاتی قرائن کو مدِ نظر رکھ کر کرداروں کی تخلیق اور مکالمات کی بنت و تعمیر کرتے ہیں، وہاں ان کی مہارت دیدنی ہے۔ کلامِ اقبالؔ کی ڈرامائی فضا بندی میں تجسیمی عناصر کا بھی اہم حصہ ہے۔ ان سے شعر پارے کی تمثیلی معنویت ابھرتی ہے اور ثقیل سے ثقیل موضوع بھی بڑی جاذبیت کے ساتھ قلوب و اذہان کا حصہ بنتا چلا جاتا ہے۔ یہاں ڈرامائی عناصر کی حامل منظومات کے تمہیدی اشعار کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ اقبالؔ نے اپنی رومانوی، عشقیہ، استدلالی، مفکرانہ اور منظریہ تمہیدوں سے ڈرامائی فضاؤں کو مزید دلکش، قابلِ مطالعہ اور متاثر کن بنا دیا ہے۔ یہ تمہیدیں بڑی عمدگی سے قاری کی رہنمائی موضوعِ مطلوب کی جانب کرتی ہیں اور وہ ان فضاؤں کو بڑی سہولت سے قبول کرتا چلا جاتا ہے۔ یاد رہے بعض اوقات اقبال کی ڈرامائی تمہیدوں کا منشا و مقصود مخصوص تصورات و نظریات کا موثر طور پر ابلاغ ہی ٹھہرا ہے۔ ان کی تشکیل شاید ہوئی بھی اس لیے ہے کہ پڑھنے والا موضوعات کی سنجیدگی اور ثقالت کو محسوس کیے بغیر ان مباحث کی تفہیم کر سکے۔ سچ تو یہ ہے کہ ان ڈرامائی منظر ناموں اور تمہیدوں سے دوطرفہ فوائد حاصل ہوئے ہیں، یعنی ان سے کلام کی شعریت و رنگینی کے ساتھ ساتھ شعر پارے کی توضیح و صراحت میں خاصی مدد ملی ہے۔ اقبالؔ نے حسنِ ترتیب اور تناسب و توازن کے اجزا کو بھی مقدم رکھا ہے اور وہ جس موضوع کا بھی ابلاغ چاہتے ہیں، اس کی تمام تر جزئیات کو مکمل واقعاتی ترتیب سے بیان کر دینا ان کی ڈرامائی شاعری کا لازمۂ خاص ہے۔ یوں قصے (Story) اور پلاٹ (Plot) دونوں کے بنیادی تقاضوں کی جانب ان کی توجہ یکساں طور پر رہتی ہے، جس سے کسی بھی ڈرامائی عنصر پر مبنی یہ منظومے قطعاً جھول یا کمی سے دوچار نہیں ہوتے۔

اقبالؔ نے اپنے پیش کردہ کرداروں کی سیرت نگاری (Characterization) کو بھی خصوصیت کے ساتھ اہمیت دی ہے۔ وہ مختلف کرداروں کی تصویر کشی کرتے ہوئے ان کے فطری اور ذاتی اوصاف کو بھی ابھارتے ہیں اور کبھی کبھار حلیہ بیانی سے کام لے کر،

کرداروں کے بھرپور نقشے اتار دیتے ہیں۔ اقبال کے ہاں حقیقی و واقعی یا انسانی کرداروں (مثلاً ہیگل، مسولینی، لینن، کارل مارکس، رومی، طارق بن زیاد، ابوالعلا معری، نپولین، محمد علی باب، غلام قادر رہیلہ، ٹیپو سلطان، نادر شاہ افغان، ہارون رشید، جاوید وغیرہ) کی تخلیق اور فرضی یا تخیلی کرداروں کی پیش کش (مولوی صاحب، دوزخی، بابائے صحرائی، ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری، فلسفہ زدہ سید زادہ اور محراب گل افغان وغیرہ) کے ہمراہ کرداروں کی تجسیمی (خدا، دل، روحِ ارضی، حسن، عشق، موت، عقل، فرشتے، رات، صبح اور خفتگانِ خاک وغیرہ)، مادی (ہمالہ، شمع، لوحِ تربت، ابرِ کہسار، پہاڑ، موجِ دریا، ستارہ، چاند، شبنم، آفتاب، شعاعِ آفتاب، اخترِ صبح وغیرہ)، تلمیحی و اساطیری (خضر، ابلیس، جبریل، اسرافیل وغیرہ) اور نباتی و حیوانی (مکڑا، مکھی، گلہری، گائے، بکری، شاہین، پروانہ، جگنو، شیر، خچر، چیونٹی، عقاب وغیرہ) صورتیں بھرپور طور پر اپنی نمود دکھاتی ہیں۔ یہ سچ ہے کہ "اقبال نے اپنے پیغام کو دلچسپ اور قابلِ قبول بنانے کے لیے جس قدر کردار پیش کیے ہیں، اس کا دسواں حصہ بھی دوسرے شاعروں کے ہاں نہیں ملتا۔ انھوں نے مختلف مذاہب و مسالک کے رہنمایان و پیغمبران، عالمی سطح کے فاتحین و سلاطین، قدیم و جدید مشرقی و مغربی فلسفہ و علم الکلام کی یگانہ و یکتائے روزگار ہستیوں، مختلف زبانوں کے شعرا و ادبا اور سیاست و تصوف کی عدیم النظیر شخصیات ہی کو نہیں بلکہ حیوانات و جمادات اور طبیعیاتی و مابعد الطبیعیاتی کرداروں اور ان کے مکالموں کے ذریعے نہ صرف ترسیل و ابلاغ کی منزل کو سر کیا ہے بلکہ اردو شاعری کا رشتہ عالمی ادبی قدروں سے بھی استوار کیا ہے۔" (۹۷) بسا اوقات اقبال خود اپنے کردار کی واحد متکلم کے طور پر شعری تشکیل سے بھی شعر پارے کو گراں قدر مرتبہ عطا کر دیتے ہیں۔ محمود ہاشمی نے اپنے مضمون "اقبال کا شعری کردار" میں اس امر کی عمدگی سے وضاحت کی ہے، اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

> اقبال اپنے محسوسات یا ذاتی تجربات کو تخلیق کا خام مواد تصور نہیں کرتے بلکہ ہر احساس اور تجربے کو فکر کے آلات سے اپنے شعری کردار کی تعمیر کا وسیلہ بناتے ہیں۔ وہ بے ہیئت موضوعیت کو معروضی اشکال میں اور خوابوں کو تعبیر کی زبان میں بیان کرتے ہیں۔ اپنی شعری حکمت عملی اور اپنے شعری کردار کی تعمیر کے لیے انھوں نے مرئی اور غیر مرئی حقائق کے درمیان ایک مربوط رشتے کو تخلیق کیا ہے، تاکہ ان کے شعری کردار کی ذات اور اس کا وجود اس مربوط تعلق میں اپنی ناقابلِ تقسیم وحدت کو قائم رکھ سکے۔ یہی سبب ہے کہ اقبال کی شاعری استعاراتی، علامتی اور بیانیہ اسالیب کی ایک ایسی مربوط ہیئت کو پیش کرتی ہے، جسے کسی واحد اسلوب کا طرز قرار نہیں دیا جا سکتا۔ استعارہ اور بیان، دونوں ایک دوسرے سے متصادم بھی نظر آتے ہیں، اور ہم آہنگ بھی ـــــ اس تمام شعری حکمت عملی کا محور، اقبال کا شعری کردار، متکلم، مخاطب اور غائب کے صیغوں میں سر بسر قائم و دائم رہتا ہے۔ اس شعری کردار کی تخلیق میں اقبال کا فن 'کن فیکون' والی قوت سے نہیں بلکہ تعمیر، تخریب اور تصادم کے وسیلے سے اپنا عمل جاری رکھتا ہے۔ اقبال کی شاعری کے مختلف ادوار، اس کردار کی ابتدا، اس کی حرکی قوت، اس کے تصادم، اس کے معرکے اور اس کے عروج کی تدریجی منازل کا محور ہیں۔ (۹۸)

> اقبال نے (اپنے) اس شعری کردار کے ماحول یا کائنات یا مظاہر کو دو مختلف صورتوں میں پیش کیا ہے۔ ایک صورت وہ ہے، جو ابتدائی عہد کی

نظموں میں موجود ہے۔ان نظموں کی کائنات اور مظاہر اقبال کے شعری کردار کی بصیرت اور بصارت کی علامت ہیں ـــــ دوسری صورت وہ ہے جس میں اقبال کے شعری کردار نے اپنی دنیا، اپنے مظاہر، اپنے دشت وجبل اس طرح تخلیق کیے ہیں کہ اس کردار کی فکر اور محسوسات کا مفہوم، ان مرئی عناصر کے وسیلے سے نمایاں ہو اور شعری کردار کی عظمت و وسعت کا اظہار ہو سکے۔ (۹۹)

ابتدا سے ہی اقبال کے کلام میں، اس شعری کردار کی ذات اور کائنات کے درمیان، ایک تنازعہ اور تصادم کی فضا موجود ہے۔ تصادم کی حکایت کا سلسلہ مظاہر فطرت کی اس تصویر کشی سے شروع ہوتا ہے، جس میں مناظر کے سکوت اور اقبال کے شعری کردار کی فکر میں پیدا ہونے والے پیچ در پیچ سوالات کا ہیجان، صف آرائی کا منظر نامہ بن جاتا ہے۔ اس پہلے منظر نامے میں اقبال کا شعری کردار، تصادم کے آغاز کے لیے جرأت اور ہمت کا متلاشی ہے۔ تازہ تر سوالات ہیں، جن کے مقابل، پہاڑوں کی سربلندی ہے۔ بزمِ ہستی کے پیچ و تاب سے بے خبر اور آسودہ گلہائے رنگیں ہیں۔ دریاؤں کی روانی اور موجوں کا پیچ و تاب ہے۔ زندگی اور موت یا ذات اور کائنات کی کشمکش کو نمایاں کرنے والے خفتگانِ خاک کے خاموش اور تنہا مناظر ہیں۔ اقبال کا شعری کردار اس منظر نامے کو اپنے ارتقا اور اپنے سوالات کی تعبیر میں، ایک تصادم کا پیش خیمہ اور صف آرائی تصور کرتا ہے۔ اس شعری کردار کا استفہام اور استعجاب، صف آرائی کے منظر میں ایک ارتعاش پیدا کر دیتا ہے۔۔۔ داخلی کائنات اور ذات کی یہ کشمکش، فریب نگاہ سے رازِ قدرت کی حقیقت سے ہمکنار ہونے تک، اقبال کے شعری کردار کو شعلہ صفت سوالات کا محور بنا دیتی ہے۔ مظاہر اور مناظر کی خاموشی صف آرائی کے منظر نامے کو اور زیادہ بامعنی بنا دیتی ہے۔ اقبال اپنے شعری کردار کو سوالات کے بھنور سے نکال کر موازنے اور ہم سری کی منزل تک پہنچا دیتے ہیں۔ (یوں) اقبال کی شاعری میں اس شعری کردار کا مربوط اور منطقی ارتقا جاری و ساری رہتا ہے۔۔۔ (۱۰۰)

مختلف شعری کرداروں کی تخلیق کے سلسلے میں علامہ کے اس امتیاز سے بھی صرف نظر نہیں کیا جا سکتا کہ ان کے کردار اپنی پہچان رکھتے ہیں اور ہم بہت سے کرداروں کے ہجوم میں انھیں بہ آسانی پہچان سکتے ہیں۔ یہ کردار اپنے خالق کی انگلیوں پر ناچنے والی کٹھ پتلیاں ہرگز نہیں ہیں بلکہ یہ بھرپور انفرادیت کے حامل ہیں اور اپنی فطرت کے مطابق دوسرے کرداروں کے تصادم یا تعاون سے شعر پارے میں اپنا راستہ بناتے ہیں۔ بعینہ ان کرداروں کا ماحول، وقت اور واقعات وحوادث سے متاثر ہو کر تبدیل ہونے یا غیر متاثر رہ کر تبدیل نہ ہونے کا جواز کہانی کے واقعات کے علاوہ ان کی فطرت اور شخصیت میں موجود ہوتا ہے۔ شعرِ اقبال میں کرداروں کی تخلیق سے اپنے نقطۂ نظر کی ترسیل کا پہلو اس حد تک فائق نظر آتا ہے کہ ان کے ہاں نمایاں طور پر خطابیہ عنصر کے ساتھ ساتھ ایلیٹ کی بیان کردہ تیسری آواز یعنی ڈرامائی کرداروں کے مابین مکالماتی فضا کی تشکیل کا عنصر پوری قوت کے ساتھ ابھر آیا ہے، بقول نورالحسن نقوی:

وہ جو کچھ کہتے ہیں بہ آوازِ بلند کہتے ہیں۔ ان کی شاعری دوسری اور تیسری آواز کی شاعری ہے۔ تیسری آواز کا مطلب یہ ہے کہ شاعر، تاریخ یا روایت سے کردار مستعار لیتا ہے یا خود نئے کردار کی تخلیق کرتا ہے اور اپنی بات اس کی زبان سے کہلواتا ہے۔ یہ ایک ڈرامائی عمل ہے جس سے

عہد برآ ہونا آسان نہیں۔ پہلا مرحلہ کرداروں کے انتخاب کا ہے، شاعر جو بات کہنا چاہتا ہے اس میں زور اور اثر پیدا کرنے کے لیے وہ اپنی آواز کو کافی نہیں سمجھتا، چنانچہ اسے ایسے کردار کی تلاش ہوتی ہے، جس کے ہونٹوں سے نکل کر اس کی بات زیادہ دلنشیں اور زیادہ پراثر ہو جائے۔ تاریخ کے صفحات سے مدد نہ ملے تو وہ خود کردار وضع کر لیتا ہے، لیکن دونوں صورتوں میں اس کا کام بڑا مشکل اور صبر آزما ہوتا ہے۔۔۔(۱۰۱)

جہاں تک مکالمات کی تشکیل اور لہجے کے اتار چڑھاؤ کا تعلق ہے، اس سلسلے میں اقبال کے کلام میں خود کلامی (Soliloquy) یا ڈرامائی خود کلامی (Dramatic monologue) یا جسے ''یک شخصی مکالمہ'' (Monologue) سے بھی تعبیر کیا گیا ہے، کے ساتھ ساتھ ''دو شخصی مکالمے'' (Duologue) کی صورتیں بھی پیدا کی گئی ہیں۔ بانگِ درا میں ایک شخصی مکالمہ اور خود کلامی کی کیفیات زیادہ ہیں جبکہ بالِ جبریل اور ضربِ کلیم میں دو شخصی مکالموں کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ لہجاتی تنوعات بانگِ درا کے طنزیہ و مزاحیہ قطعات اور طویل منظومات، بالِ جبریل کی غزلیات اور دوبیتیوں، ضربِ کلیم کے قطعات اور ارمغانِ حجاز کی دوبیتیوں میں دلکش ابعاد اختیار کرتے ہیں۔ خصوصاً آخری دو مجموعوں میں خطابیہ لہجہ پوری قوت کے ساتھ نمایاں ہوا ہے۔ علامہ نے منظر یا Scene کے حصے پر بھی توجہ دی ہے اور یوں بھی ہوا ہے کہ وہ اپنی بعض منظومات کے لیے کسی مخصوص منظر نامے (Scenario) کا اہتمام کر کے قاری کو اس مخصوص فضا میں پورے طور پر شریک کر لیتے ہیں۔ اس مقصد کے حصول کے لیے وہ گاہے گاہے قوسین کا استعمال کر کے مختصر اشارے درج کر دیتے ہیں، جس کے باعث ڈرامائی تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اسی طرح نقطۂ عروج، نقطۂ اختتام، تناسب و توازن، عمل اور ردِ عمل، علامت گری و ایمائیت، تضاد و تقابل، تحریص و ترغیب اور تجسیم و تمثیل کے عناصر کے رچاؤ نے شعرِ اقبال کی ڈرامائیت میں اس قدر اضافہ کر دیا ہے کہ ڈرامائی طرزِ سخن علامہ کے فنی حربوں میں سے ایک اہم اور مؤثر پیرایہ قرار پاتا ہے جس کی وساطت سے فکرِ اقبال کے متنوع موضوعات کمال درجے کی تاثیر اور بھرپور معنویت کے ساتھ پذیرائی کے بلند درجے پر فائز ہو سکے ہیں۔ یہ درست ہے کہ اقبال نے منظوم ڈراما نہیں لکھا لیکن اقبال کی ڈرامائی شاعری کے متذکرہ محاسن کو سامنے رکھنے پر ٹی۔ ایس ایلیٹ کے مضمون ''شاعری اور ڈراما'' (Poetry and Drama) میں مندرجہ ذیل کے اشارات ان کے کلام پر پورے اترتے دکھائی دیتے ہیں، جس میں وہ لکھتا ہے کہ:

کوئی بھی شاعر ڈرامائی شاعری پر اس وقت تک عبور حاصل نہیں کر سکتا جب تک وہ ایسے شعر نہ لکھ سکے جو بناوٹ سے پاک ہوں، جو صاف شفاف ہوں۔ آپ شاعری کو صرف شاعری کے لیے نہیں سنتے بلکہ فوراً اس کے معنی کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔۔۔ شعر ہم پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور ہم نثر سے زیادہ اور اس سے مختلف قسم کا بھرپور اثر قبول کرتے رہتے ہیں۔۔۔ یہ بات واضح رہے کہ اس سے میرا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ منظوم ڈرامے میں اس کی گنجائش ہی نہیں ہوتی کہ سامعین خوبصورت شاعری سے فوری طور پر محظوظ ہو سکیں۔ میرا مطلب تو صرف اتنا ہے کہ مصنف اپنی ڈرامائی صلاحیتوں سے ایسا اور غالب ہو کہ ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جائیں کہ ایسے موقع پر شاعری کے علاوہ کوئی دوسرا اسلوب ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ میرا مطلب یہ ہے کہ حقیقی ڈراما نگار ہمارے ذہن سے شاعری اور نثر کے امتیازات کو مٹا دیتا ہے اور ایسے لمحات میں شاعر اور ڈراما نگار ایک وحدت بن جاتے ہیں۔۔۔ عظیم ڈرامائی شاعری میں، عظیم ترین منثور ڈرامے کے مقابلے میں، احساسات کے وسیع تر پھیلاؤ کو

بہتر طریقے پر بیان کیا جاسکتا ہے۔۔۔حقیقت یہ ہے کہ یہ ڈرامائی شاعری کا نتیجہ ہے کہ وہ ہمیں ایک دم حقیقت کی کئی سطحیں دکھا دیتی ہے۔۔۔ شاعری جہاں، نثر کے مقابلے میں، اظہار بیان اور ہیئت کا پہرہ بٹھا دیتی ہے اور جس کے حضور شاعر کو سر بسجدہ ہونا پڑتا ہے، وہاں وہ غیر شعوری طور پر بے حد و حساب قوتوں کو بھی جگہ دیتی ہے۔اسی وجہ سے میرا خیال ہے کہ جس بھرپور طمانیت کی ہم تھیٹر سے توقع رکھتے ہیں، وہ مکمل اور بھرپور طمانیت صرف ڈرامائی شاعری ہی عطا کر سکتی ہے۔(۱۰۲)

حوالے اور حواشی:

(۱) حییم، سلیمان: فرهنگ جامع (انگلیسی۔فارسی)، تہران: فرہنگِ معاصر۱۳۶۲، یک جلدی، ص۴۱۱

(۲) محمد بہشتی (مولف): فرهنگِ صبا، ایران: انتشاراتِ صبا، سال۷۲، ص۲۹۹

(۳) ابوالقاسم پرتو (مولف): فرهنگِ واژه یاب، ایران: انتشاراتِ اساطیر، چاپ اول۱۳۷۳ھ۔ش، ج۱، ص۴۶۱

(۴) محمد معین، ڈاکٹر (مولف): فرهنگِ فارسی معین، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر، طبع دوم۱۳۵۳، ج۱، ص۱۱۳۹

(۵) حسن عمید (مولف): فرهنگِ عمید، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر، طبع دوم۱۳۶۵، ج۱، ص۷۲۶

(۶) محمد پادشاہ (مولف): فرهنگ آنند راج بکوشش محمد دبیر سیاقی، تہران: کتاب خانہ خیام،۱۳۳۶ خورشیدی، ج۲، ص۱۱۸۳

(۷) علی اکبر نفیسی، ڈاکٹر (مولف): فرهنگِ نفیسی، تہران: کتاب فروشی خیام۱۳۴۳، ج۲، ص۹۶۵

(۸) محمد رضا باطنی (مولف) فرهنگِ معاصر (انگلیسی۔فارسی)، تہران۱۳۷۱، ص۲۱

(۹) علی اکبر دہخدا (مولف): لغت نامۂ دهخدا، تہران: چاپ سیروس۱۳۴۳ھ ش، ص۹۳۴، ۹۴۰

(۱۰) مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، سید (مولف): نسیم اللغات، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع نہم۱۹۸۹ء، ص۲۸۹

(۱۱) عبدالحق وابواللیث صدیقی (مولفین): اُردو لغت تاریخی اصول پر، کراچی: اردو ڈکشنری بورڈ۱۹۸۳ء، ج۵، ص۵۴۵

(۱۲) تصدق حسین رضوی، مولوی سید (مولف) لغاتِ کشوری، لکھنؤ: مطبع نامی منشی نولکشور، طبع۱۹۵۲،۱۹ء، ص۱۱۱

(۱۳) محمد عبداللہ خان خویشگی (مولف): فرهنگِ عامره، کراچی: ٹائمز پریس، طبع چہارم۱۹۵۷ء، ص۱۳۸

(۱۴) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اُردو لغت، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم۲۰۰۲ء، ص۵۴

(۱۵) ایضاً

(۱۶) شمس قیس رازی: المعجم فی معاییر اشعار العجم بکوشش سیروس شمیسا، تہران: انتشارات فردوس، طبع اول۱۳۷۳، ص۳۱۹

(۱۷) عبدالرحمٰن: مراۃ الشعر، لاہور: مقبول اکیڈمی۱۹۸۸ء، ص۲۰۹ تا۲۱۶

(۱۸) سیروس شمیسا، ڈاکٹر: بیان، تہران: انتشارات فردوسی، طبع ششم۱۳۷۶، ص۲۲۶، ۲۲۷

(۱۹) میر صادقی: واژہ نامۂ ہنر شاعری، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص ۸۴

(۲۰) حسن انوشہ (مولف): فرہنگ نامۂ ادبی فارسی (دانش نامۂ ادب فارسی ۲)، تہران: سازمان چاپ وانتشارات، طبع اول ۱۳۷۶ ش، ص ۴۰۴

(21) F. Steingass: *Persian-English Dictionary*, London: Routledge & Kegan Paul Limited, 5th Ed.1963, page;324.

(۲۲) ابوالقاسم رادفر: فرہنگ بلاغی ادبی، تہران: انتشارات اطلاعات ۱۳۶۸، ص ۴۱۲

(۲۳) محمد رضا جعفری (مؤلف): فرہنگ نشر نو، تہران: نشرِ تنویر، طبع سوم ۱۳۷۷، ص ۳۲

(24) A. S Hornby: *Oxford Advanced learner's dictionary of Current English,Oxford: Oxford University Press, 6th Ed 2002*, page:30

(25) *Longman Dictionary of contemporary English,* India: Thomson Press Ltd, 3rd Ed, 1995, page:33

(26) Shipley, Joseph T :*Dictionary of World Literary Terms*, London:George Allen & Unwin Ltd,1970,page:10

(27) Cuddon, J.A: *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary theory*, London: Penguin Books, 4th Ed 1999, page:20

(28) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* New York: Oxford University press 1990, page:5

(29) Ross Murfin & Supriyia M. Ray; *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms,* Boston: Palgrave Macmillan, 2003, page:9

(۳۰) حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز: کشاف تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع دوم ۱۹۸۵ء، ص ۴۹

(۳۱) منظر اعظمی، ڈاکٹر: اُردو میں تمثیل نگاری، نئی دلّی: انجمن ترقی اردو (ہند)، طبع دوم ۱۹۹۲ء، ص ۶۳، ۶۴

(۳۲) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اُردو لغت، ص ۷۱۶

(۳۳) سیروس شمیسا، ڈاکٹر: بیان، ص ۲۳۴

(۳۴) کلیم الدین احمد: فرہنگ ادبی اصطلاحات، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، طبع اول ۱۹۸۶ء، ص ۱۴۴

(۳۵) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اُردو لغت، ص ۱۴۰۸

(۳۶) سیروس شمیسا، ڈاکٹر: بیان، ص ۲۳۵

(۳۷) کلیم الدین احمد: فرہنگ ادبی اصطلاحات، ص ۱۶

(۳۸) سیروس شمیسا، بیان، ص ۲۳۷

(۳۹) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اُردو لغت، ص ۲۰۲

(۴۰) کلیم الدین احمد: فرہنگِ ادبی اصطلاحات، ص ۸۰

(۴۱) ایضاً، ص ۱۷

(۴۲) ،، ص ۱۱

(۴۳) ،، ص ۲۵

(۴۴) ،، ص ۶۶

(45) Harry Shaw: *Dictionary of Literary Terms,* New York: McGraw-Hill Book Company, 1972, page:154

(46) Ibid, page:274

(47) //, page:27

(48) //, page:148

(49) //, page:134

(50) //, page:18

(51) //, page:46

(52) //, page:125

(۵۳) یادرہے کہ تمثیل کو صنف کے بجائے محسنۂ فنی کہنا زیادہ مناسب ہے جیسا کہ منظر اعظمی نے بھی اپنی کتاب اردو میں تمثیل نگاری میں توضیح کی ہے، دیکھیے کتاب مذکور کا ص ۶۶

(۵۴) یوسف عزیز: ''کلامِ اقبال کا تمثیلی پہلو'' (مضمون) مشمولہ شعاعِ اقبال، لاہور، فیصل آباد: مجید بک ڈپو ۱۹۷۷ء، ص ۲۶۴، ۲۶۵

(۵۵) ایضاً، ص ۲۶۷ تا ۲۷۲

(۵۶) ایضاً، ص ۲۷۶، ۲۷۷

(۵۷) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مولف): قومی انگریزی اُردو لغت، ص ۶۲۰

(۵۸) ابواللیث صدیقی و عبدالحق (مولفین) اردو لغت تاریخی اصول پر، ج ۱۰، ص ۱۱۴

(۵۹) ایضاً

(۶۰) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مولف) قومی انگریزی اُردو لغت، ص ۶۲۰

(61) *Longman Dictionary of Contemporary English*, page;417

(62) Harry Shaw:*Dictionary of Literary Terms*, page:125

(۶۳) حسن انوشہ (مولف): فرهنگ نامه ادبی فارسی، ص ۸۹۹

(۶۴) میر صادقی: واژه نامۂ هنرِ شاعری، ص ۱۶۹

(۶۵) حفیظ صدیقی: کشاف تنقیدی اصطلاحات، ص ۴۴

(۶۶) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اردو لغت، ص ۳۳۰

(۶۷) حفیظ صدیقی: کشاف تنقیدی اصطلاحات، ص ۱۴۸

(۶۸) ایضاً، ص ۱۸۶

(۶۹) کلیم الدین احمد: فرہنگِ ادبی اصطلاحات، ص ۶۵، ۶۶

(۷۰) ایضاً، ص ۱۹۳

(۷۱) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اردو لغت، ص ۱۷۶۷

(۷۲) کلیم الدین احمد: فرہنگِ ادبی اصطلاحات، ص ۱۷۲

(73) Harry Shaw: *Dictionary of Literary Terms*, page:289

(74) Chris Baldick: *The concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, page:34

(75) Karl Beckson & Arthur Ganz: *A Reader's Guide to Literary Terms*, London: Thames and Hudson, 2nd Ed, 1966, page:48-49

(76) Ibid, page:135

(77) //, page:54

(78) //, page:205

(79) //, page:55

(80) Gagan Raj: *Dictionary of Literary Terms*, New Delhi: Anmol Publications, 1st Ed, 1990, page:171

(81) J.A, Cuddon: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, page:788

(82) Ibid.

(۸۳) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مترجم و مولف): ایلیٹ کے مضامین، کراچی: اُردو اکیڈمی سندھ، طبع اول، ۱۹۶۰ء، ص ۵۰

(۸۴) ایضاً، ص ۷۵، ۷۶

(۸۵) ایضاً، ص ۷۹، ۸۰

(۸۶) وقار عظیم، سید: ''اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' (مضمون) مشمولہ اقبال، شاعر اور فلسفی لاہور: ادارہ تصنیفات ۱۹۶۷ء، ص ۱۰۹ تا ۱۱۳

(۸۷) حاتم رامپوری، ڈاکٹر: ''اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' (مضمون) مشمولہ اقبال آشنائی، پٹنہ: دی آرٹ پریس سلطان گنج، س ن، ص ۸۷ تا ۸۹

(۸۸) اسلم انصاری، ڈاکٹر: ''اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' (مضمون) مشمولہ اقبالِ عہد آفریں، ملتان: کاروانِ ادب، طبع اول ۱۹۸۷ء، ص ۲۲۷ تا ۲۲۹

(۸۹) ایضاً، ص ۲۲۹۔۲۳۰

(۹۰) //، ص ۲۳۸۔۲۳۹

(۹۱) //، ص ۲۳۱

(۹۲) اقبال: مکتوب بہ نام سید سلیمان ندوی بہ تاریخ ۲۹ مئی ۱۹۲۲ء مشمولہ اقبال۔ سید سلیمان ندوی کی نظر میں (مرتبہ) اختر راہی، لاہور: بزم اقبال، طبع اول ۱۹۷۸ء، ص ۱۶۲

(۹۳) اسلوب احمد انصاری: ''اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' (مضمون) مشمولہ مطالعہ اقبال کے چند پہلو، ملتان: کاروانِ ادب ۱۹۸۶ء ص ۸۷

(۹۴) منظور حسین، خواجہ: اقبال اور بعض دوسرے شاعر، لاہور: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ص ۴۴۹ تا ۴۵۳

(۹۵) اسلم انصاری، ڈاکٹر: اقبالِ عہد آفریں، ص ۲۳۶۔۲۳۷

(۹۶) اسلوب احمد انصاری: مطالعۂ اقبال کے چند پہلو، ملتان: کاروانِ ادب ۱۹۸۶ء، ص ۹۱

(۹۷) صادق علی، سید: اقبال کے شعری اسالیب۔ ایک جائزہ، دہلی: نازش بک سینٹر ٹونک، طبع اول ۱۹۹۹ء، ص ۵۵

(۹۸) محمود ہاشمی: ''اقبال کا شعری کردار'' (مضمون) مشمولہ اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء، ص ۲۶۱۔۲۶۲

(۹۹) ایضاً، ص ۲۶۲

(۱۰۰) //، ص ۲۶۲۔۲۶۳

(۱۰۱) نورالحسن نقوی، ڈاکٹر: اقبال کا فن اور فلسفہ، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، طبع اول ۱۹۷۸ء، ص ۲۱

(۱۰۲) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مترجم و مولف): ایلیٹ کے مضامین، ص ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۵

باب چہارم:

شعرِ اقبالؔ کے علامتی اور تمثالی محاسن

فصلِ اوّل: علامات
فصلِ دوم: تمثالیں

فصلِ اوّل:

علامات

علامت یا رمز (۱) یا نماد (۲) زبانِ تازی سے ماخوذ اور انگریزی میں "Symbol" کے مترادف ہے جو بنیادی طور پر یونانی کلمے "Symbolon" سے لیا گیا ہے۔ "Symbolon" دراصل "Symballein" سے مشتق ہے، جس کا مطلب ''ساتھ رکھنا'' یا ''ساتھ پھینکنا'' ہے، نیز اسے متصل یا باہم پیوست ہونے کے معنوں میں بھی تفہیم کیا جاتا ہے۔ "Symbolon" کا لفظ عموماً تجارتی معاہدوں کی یاددہانی کے لیے مستعمل رہا ہے، یعنی بعض اوقات معاہدے کے وقت کسی چھڑی یا سکے یا کسی اور چیز کو دو برابر کے حصوں میں منقسم کر کے ان پر مخصوص نشانیاں لگا لی جاتی تھیں اور دونوں فریقین ایک ایک حصے کو یادداشت کے طور پر محفوظ کر لیتے تھے۔ بعدازاں یہ حصے اس معاہدے کی صداقت کی دلیل کی غرض سے پیش کر دیے جاتے تھے۔ گویا یہ دو الگ الگ ٹکڑے ایک ہی حقیقت کی نشانی قرار پاتے کہ جن کے اتصال سے بات مکمل ہو جاتی ہے (۳) علامت (Symbol) میں بطور ایک ادبی اصطلاح کے یہ مفہوم شامل نظر آتا ہے کہ اس میں بھی ایک امر دوسرے امر کی یاد دلاتا ہے اور دونوں مفاہیم ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اردو میں "Symbol" کے لیے زیادہ تر ''علامت'' کی اصطلاح برتی گئی ہے اور اس کی جمع علام، علایم، علامات (۴) کی جاتی ہے۔ لغوی اعتبار سے علامت کے معنی سراغ، چھاپ، پہچان (۵)، نشان، نشانہ، داغ، علَم، رایت، درفش سپاہیان اور دو قطعوں کے درمیان حد فاصل (۶)، فرسنگسار، راستے کی نشانی (۷)، اثر، رسم، یا اس چیز کے ہیں جو دوسری پر دلالت کر کے، اس کی خبر یا سراغ دے، یا یہ وہ نشانی ہے جو لشکری اپنی پوشاک پر شناخت کی خاطر چسپاں کر لیا کرتے تھے (۸) اسے صلیب (۹)، نشانی (۱۰) اشاریت، انگ، اشارے، کنائے (۱۱)، لکشمن، لچھمن، ایڈریس، کھوج، مہر، لیبل، آثار (۱۲)، معجزے (۱۳)، دلیل، مظہر، اعداد اور الجبرے یا کتابت کے نشان، مرض کی نشانی، میل کے پتھر، اعراب یا ماترا کے نشان، محرک، باعث یا کسی رئیس اور سردار کے امتیازی نشان (۱۴) کے طور پر بھی لیا جاتا ہے ___ اسے ''کسی مجرد کی کوئی مقید یا مقرون صورت (بھی سمجھا جا سکتا ہے، جو) کسی قیدِ حواسی میں نہ آسکنے والی شے یا سوچ کے لیے وضع کی گئی مخصوص نشانی (ہو، یا) کوئی حرف یا نشانی بھی قرار دیا جاتا ہے، جسے رواجاً یا باہمی استعمال سے کسی اور کا نمائندہ مان لیا گیا ہو (۱۵) یوں یہ وہ چیز ہے جو ''کسی امر یا چیز کے وجود کی طرف اشارہ کرتی ہو یا کوئی شے، کردار یا واقعہ (ہے) جو بطور مجاز اپنے سے ماورا کسی اور شے کی نمائندگی کرے، نیز استعارہ، جو اپنی لغوی حدود سے ماورا کسی اور چیز کی نشاندہی کرے'' (۱۶) یاد رہے کہ علامت "sign" (نشانی) سے مختلف ہے ___ 'sign' کا ایک معنی ہوتا ہے، symbol زیادہ پیچیدہ ہے۔ یہ ایک

ایسی چیز ہے جو دوسری چیز کی طرف اشارہ کرتی ہے، جیسے صلیب عیسائیت کی علامت ہے۔ ہتھوڑا اور درانتی کیمونزم کی علامت ہے۔ ادب میں پیچیدہ علامتوں کا استعمال ہوتا ہے۔ یہ علامتیں کسی خاص علم سے لی جاسکتی ہیں، جیسے تحلیل نفسی سے، یا یہ مصنف کی ذاتی اختراع ہو سکتی ہیں، لیکن بااثر علامتیں وہ ہیں جو کسی فن پارے کے مرکزی خیال کو نمایاں کرتی ہیں۔" (۱۷) میر صادقی، **واژہ نامۂ ھنرِ شاعری** میں علامت کے متذکرہ ابعاد کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اس کے اصطلاحی مفہوم اور اقسام کا تعین یوں کرتے ہیں:

(نماد) چیزی است کہ چیزی دیگر را از طریق قیاس یا تداعی، نشان دھد، مانندِ رنگ سفید کہ معمولاً نمادِ بیگناہی و گلِ سرخ کہ نمادِ زیبائی است......نماد در حقیقت معنی وسیع تر و پیچیدہ تری دارد، از این رو باید آن را از علامت (sign) کہ بہ طور قراردادی تنھا مفہوم مشخصی را می رساند و بہ علت متداول بودن برای ھمہ کسانی کہ آن را بہ کار می گیرند، معنی واحد قابل درکی دارد، جدا دانست......نماد در ادبیات نقشی بیش از نشانہ یا علامت دارد و آن کلمہ، ترکیب یا عبارتی است کہ بر معنی و مفھومی غیر از آنچہ در ظاھر بہ نظر می رسد، دلالت کند و بہ خاطر مفاھیم متعددی کہ در خود پنھان دارد، دستیابی بہ معنی دقیق آن ممکن نباشد۔ بہ طور کلی نمادھای ادبی را می توان بہ سہ دستہ تقسیم کرد:

(۱) نمادھای مرسوم یا شناختہ شدہ: نمادھایی ھستند کہ در ادبیات و فرھنگ یک ملت و گاہ حتیٰ در ادبیات جھان معروف و مفھومِ آن ھا شناختہ شدہ است۔ مانندِ نماد بر آمدنِ آفتاب بہ نشانۂ تولد یا غروب کہ نشانۂ مرگ است و تقریباً جنبۂ جھانی دارد۔ سرچشمۂ بسیاری از نمادھای مرسوم، اساطیر و اعتقادات ملت ھا است کہ گاہ در بینِ ملت ھا یا اقوامِ مختلف مشترک است، مانند زندہ در آمدن از آتش کہ نشانۂ پاکی و برائت است......

(۲) نمادھای ابداعی یا شخصی: کہ معنی از پیش شناختہ شدہ ای ندارند، اما از زمینہ و مجموع اجزای اثری کہ در آن بہ کار گرفتہ شدہ اند، می توان تا حدی بہ مفھوم آن ھا پی برد۔ این نمادھا را شاعران یا نویسندگان ابداع می کنند و با تکرار آن ھا در اثر یا آثار متعدد خود باعثِ تشخص آن ھا می شوند۔ نمادھای ابداعی، نقش بسیاری مؤثری در زیبائی و تاثیر کلام دارند، اگر چہ بسیاری از آن ھا بر اثرِ تقلید و تکرار توسطِ دیگران، بعد از مدتی در شمارِ نمادھای شناختہ و مرسوم در می آیند......

(۳) نمادھای واقعی یا ناآگاھانہ: این نوع نمادھا و آثاری کہ متضمن آن ھا است، حاصل عوالم روحی و تجربیات ذھنی خاصی است کہ برای نویسندگان و شاعران بہ شکلی کہ عرضہ شدہ، بہ شکل دیگری قابلِ بیان نبودہ است۔ در این نوع آثار کلمہ از وظیفۂ اصلی خود کہ ایجاد ارتباط است، باز می ماند وسیلہ ای اختصاصی در اختیار شاعر یا نویسندہ می شود تا آن را بنا بہ میل خود (یا شاید نہ با میل و آگاھی خود) بہ کار گیرد......(۱۸)

انگریزی میں 'Symbol' کو بیشتر ذیل کے لغوی مفاہیم میں استعمال کیا جاتا ہے:

Something that stands for something else by reason of relationship, association, or accidental resemblence.....(19)

1- Something used or regarded as standing for or representing something else; a material object representing something immaterial, an emblem, token, or sign. 2- a letter, figure, or other character or mark, or a combination of letters or the like, used or represent something.....(20)

1-A picture or shape that has a particular meaning or represents an idea. 2-A letter, number, or sign that represents a sound, an amount, a chemical substance. 3-someone or something that people think of as representing a particular quality or ideas....(21)

1-a person, an object, an event, etc. that represents a more general quality or situation.... 2- a sign, number, letter, etc that has a fixed meaning, especially in science, mathematics and music....(22)

جبکہ ایک ادبی اصطلاح کے طور پر علامت (Symbol) کے درج ذیل معانی مراد لیے گئے ہیں:

A word or an image that signifies something otherthan what is represents and that even when denoting a physical, limited thing carries enlarging connotations, so that it has the reality, vived yet ambigous, the emotional power, and the suggestiveness of a compelling dream or an archetypal myth. A symbol in poetry differs radically from a symbol in mathematics or one of the kindred sciences. In these it is a definite sign for something definite. In poetry it is also a sign, but, because of its multiple meanings and the feelings associated with them, points to something that cannot be precisely defined. It may be regarded as a metaphor with a rich but indefinite tenor.(23)

Something that, although it is of interest in its own right, stands for or suggests something larger and more complex___ often an idea or a range of interrelated ideas, attitudes, and

practices.

Within a given culture, some things are understood to be symbols: tha flag of United States is an obvious example, as are the five intertwined olymic rings. More subtle cultural symbols might be the river as a symbol of time and the journey as a symbol of life and its manifold experiences. Instead of appropriating symbols generally used and understood within their culture, writers often create their own symbols by setting up a complex but identifiable web of associations in their works. As a result, one object, image, person, place or action suggests others, and may ultimately suggest a range of ideas....(24)

.....Symbols are used in literature as in ordinary discourse, but in the literature we often find, in addition, symbols of a different sort. Such symbols do not have a publicly accepted meaning but take their significance from the total context in which they appear. (Symbols may also be taken from a special area of knowledge, such as Freudian Psychology, or from a private system of the author's; however, the most powerful symbols are usually formed___or, if borrowed, modified___ by the works in which they are found.).....Sometimes, not only an image but an entire work may be taken as a symbol....(25)

Symbol, in the simplest sense, anything that stands for or represents something else beyond it__usually an idea conventionally associated with it.Objects like flags and Crosses can function symbolically; and words are also symbols.....In literary usage, however, a symbol is a specially evocative kind of image; that is, a word or phrase referring to a concrete object, scene, or action which also has some further significance associated with it: roses, mountains, birds and voyages have all been used as common literary symbols.... a literary symbol 'stands for' some idea as if it were just a convenient substitute for a fixed meaning: it is usually a substantial

image in its own right, around which further significances may gather according to differing interpretations___(26)

Something used for, or regarded as, representing something else. More specifically, a symbol is a word, phrase, or other expression having a complex of associated meaning: in this sense, a symbol is viewed as having values different from those whatever is being symbolized. Thus, a flag is a piece of cloth which stands for (is a symbol of) a nation; the cross is a symbol of Christianity; the swastika was a symbol of Nazi Germany; the hammer sickle is a symbol of communism.Many poets have used the rose as a symbol of youth or beauty; the "hollow men" of T.S Eliot are a symbol of decadence; Moby Dick is a symbol of evil; the allegory and the parable make use of symbols.(27)

ان تعاریف سے علامت کے جو اصطلاحی و ادبی معانی سامنے آتے ہیں، ان کے مطابق: علامت ایک ایسا لفظ، عبارت یا امیج ہے جو کسی ایسے ٹھوس خیال یا اصطلاح، مرئی و مادی مظہر، منظر یا عمل کی جانب اشارہ کرتا ہے یا اس کی نمایندگی کرتا ہے جو اس سے ماورا، برتر اور وقیع ہو۔ اس کے ساتھ عموماً رواجی، رسمی یا تقلیدی طور پر ایک سلسلۂ خیال مستلزم ہوتا ہے اور علامتی لفظ، عبارت یا امیج جب کبھی بھی کسی مادی، طبعی، فطری اور محدود چیز کی تعبیر کرتا ہے یا اس کے اشاراتی مفہوم کو پیش کرتا ہے تو اسے زیادہ وسیع اور جامع تعبیری مفاہیم سے ضرور آشنا کرا دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ علامت حقیقت پر مبنی اور مبہم، مشکوک اور غیر یقینی چیزوں سے زیادہ شوخ، چمکیلی، واضح اور تر و تازہ ہوتی ہے۔ یہ محسنۂ فنی غایت درجے کی جذباتی قوت رکھتی ہے اور کسی دبائے گئے رؤیا یا اولین نمونے کی دیومالا جیسی معنی خیزی اس میں پنہاں ہوتی ہے۔ شاعری میں علامت قطعی طور پر ان علامات یا نشانات سے مختلف ہے، جو حساب اور اس قبیل کی دیگر سائنسوں میں مستعمل نظر آتے ہیں۔ مضامینِ مذکور میں سمبل کسی قطعی و ممیّز اور غیر مبہم چیز کا صاف، واضح اور معین نشان ہے۔ شاعری میں بھی یہ ایک نشان ہی ہے مگر متنوع معانی اور کثیر الابعادی مفاہیم کے باعث ممتاز ہو جاتا ہے۔ علامت مربوط خیالات کے سلسلے سے ہمکنار ہونے کی وجہ سے کسی ایسی چیز کی جانب بڑا مؤثر اشارہ کرنے پر قادر ہے جسے بے کم و کاست اور غیر مبہم انداز میں بیان کرنا ممکن نظر نہیں آتا۔ اسے ایک ایسے زرخیز اور روشن استعارے کے طور پر بھی تفہیم کیا جا سکتا ہے، جو قدرے نادر، غیر مشخص، مقرر اور مبہم منشا و مقصود کا حامل ہو۔ اسی سبب سے علامت کو ایک ایسی چیز متصور کیا جاتا ہے جو عین مین اپنے مفاد کے لیے کسی بڑی اور زیادہ پیچیدہ چیز یا حقیقت سے مطلع و باخبر کراتی ہے۔ یہ زیادہ تر ایک خیال یا مربوط خیالات کے سلسلوں، رویوں اور اعمال پر مبنی قرار دی جا سکتی ہے۔ کسی بھی موجود یا میسر ثقافت میں اکثر و بیشتر کچھ چیزیں علامات کے

طور پر سوچی سمجھی اور طے شدہ ہوتی ہیں مثلاً یونائیٹڈ اسٹیٹس کا جھنڈا اس کی ایک واضح مثال ہے جسے آپس میں گھتے ہوئے اولمپک کے گول چکر یا چھلّے سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں زیادہ لطیف ثقافتی علامتوں میں سمندر کو وقت کی علامت ٹھہرانا اور مسافرت کو زندگی اور اس کے تہ در تہ یا کثیر الجہت تجربات کی علامت متصور کرنا جیسے علائم کا شمار کیا جاسکتا ہے۔ مظاہر اور الفاظ بھی علامات ہوسکتے ہیں۔ پھول پہاڑ، پرندے اور بحری سفر سب عام طور پر ادبی علامتوں کے طور پر مروج رہے ہیں۔ علامت کو ان اقدار کے طور پر بھی قیاس کیا جاتا ہے جو علامتی طور پر پیش کی جائیں۔ چنانچہ جھنڈا جو محض ایک کپڑے کا ٹکڑا ہے، ایک قوم کی نمایندگی کرتا ہے یا اس کی علامت کے طور پر ابھرتا ہے، یا صلیب، عیسائیت کی علامت، Swastika، نازی جرمنی کی علامت اور درانتی اور ہتھوڑا کمیونزم کی علامتیں ہیں۔ بہت سے شعرا گلاب کو جوانی اور خوبصورتی کی علامت کے طور پر پیش کرتے آئے ہیں۔ اسی طرح ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے ہاں "hollomen" زوال کی علامت ہیں یا پھر موبی ڈِک (Moby Dick) بُرائی کی علامت ہے۔ علامتوں کو کسی بھی علم کے مخصوص دایرے سے اخذ کیا جاسکتا ہے، جیسے فرائڈین نفسیات سے بعض معروف علامتیں اخذ کی گئیں۔ پھر یوں بھی ہوتا ہے کہ علامت کسی مصنف یا شاعر کے ذاتی واردات سے جنم لیتی ہے یا یہ کہ کسی امیج کو علامت کے طور پر برت لیا جاتا ہے، یا پھر کسی مسلمہ ادبی وفنی کاوش کو من وعن علامت کے طور پر متصور کیا جاتا ہے۔ (جیسا کہ اقبال کی شاعری تحرک وحرارت کی علامت بن گئی ہے!!) اس نوع کی طے شدہ یا مخصوص علامتوں کے علاوہ، جو کسی بھی کلچر میں عمومی طور پر رائج ہوتی ہیں، بعض اوقات شعرا وادبا اپنے فن پاروں کی افادیت ومعنویت بڑھانے کے لیے اپنی تخلیقات میں پیچیدہ لیکن شناخت پذیر تلازمات کے جال بن کر ذاتی علامتیں تشکیل دیتے ہیں۔ نتیجتاً کوئی شے، مظہر، امیج شخص، مقام یا عمل کسی دوسری شے، مظہر، امیج، شخص، مقام یا عمل پر دلالت کرنے لگتا ہے۔ ایسی صورت میں علامت کو ایک ایسے استعارے کے طور پر بھی سمجھا جاسکتا ہے جس میں کوئی امیج، عمل یا تصور کسی دوسرے ڈھب یا روش کی نمایندگی کرکے زیادہ وسیع اور معنی خیز بن جاتا ہے۔ شعروادب میں رسمی ورواجی اور مروج علامتوں کے بجائے نئے علائم کی طرف توجہ دی جاتی ہے جو مناسب، مسلمہ یا کھلم کھلا اور عوامی مطلب نہیں رکھتے بلکہ ان کی افادیت اور واقعیت اسی مکمل سیاق وسباق میں سمجھ میں آتی ہیں، جس میں یہ ظہور کرتے ہیں۔ یاد رہے کہ ایسی علامتیں ہی زیادہ توانا اور کارگر ہوتی ہیں جو نئے سرے سے جنم لیتی ہیں یا جنھیں فنون وادب میں قدرے تغیر وتبدل کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ علامت کے سلسلے میں یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ یہ محسنۂ شعری دیگر محاسن فنی کے اشتراک سے مزید نادرہ کار ہوجاتی ہے، جیسے تمثیل اور حکایت (parable) میں علامتوں کا استعمال بڑے کارگر اور مؤثر اسلوب میں کیا جاسکتا ہے۔

گویا اصطلاحی اعتبار سے ’’علامت نمایندگی کا ایک طریقہ ہے۔ یہ کسی شے کی متبادل ہوتی ہے اور کسی دوسری شے کی نمایندگی کرتی ہے۔ اس میں جو کچھ (کسی تلازمے کے ساتھ) ظاہر کیا جاتا ہے، اس سے کچھ دوسرے اور کچھ منتخب اور مزید معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ یہ غیر مرئی شے کا مرئی نشان ہوتی ہے اور جس کل کی نمایندگی کرتی ہے، اس کا اصلی اور لازمی جزو ہوتی ہے۔ اس میں جذبات وخیالات کا براہِ راست ذکر نہیں ہوتا بلکہ ان کے تصورات کی نقش گری بالواسطہ عوامل وعناصر کے ذریعے کی جاتی ہے۔‘‘ (۲۸) ادبی وشعری سطح پر علامت

بڑے بھرپور انداز میں کسی بڑی اور پیچیدہ حقیقت کی نمائندہ بن کر سامنے آتی ہے۔ ایک اعتبار سے یہ ایک حتمی و قطعی حقیقت کے لیے حتمی اور قطعی نشان ہوتی ہے۔ ایک ایسا نشان (sign) ہے جو متنوع معانی اور احساسات سے عبارت ہوتا ہے اور اس کے توسط سے کسی ایسی چیز کی نشاندہی ہو پاتی ہے، جس کی توضیح کلی طور پر یا مکمل جامعیت کے ساتھ ممکن نظر نہیں آتی۔ علامت کسی ٹھوس یا مادی چیز پر مبنی ہونے کے باوصف اپنے اندر ایک جہانِ معنی سمیٹے ہوئے ہوتی ہے۔ علامت اس امر کو ممکن بنا دیتی ہے کہ کسی لفظ کو متعین معنوں کے ساتھ ساتھ مطلوب مفاہیم میں بھی مراد لیا جا سکے۔ شاعری میں اس محسنۂ فنی کا استعمال اسی لیے کلیدی اہمیت رکھتا ہے کیونکہ اس میں ہر لفظ اپنی لغوی حدود سے بلند تر ہو کر نئے، نادر اور اچھوتے اصطلاحی معانی دینے لگتا ہے۔ بعض اوقات کثرتِ استعمال سے کچھ علامتیں اپنی ندرت و عذوبت کھو بیٹھتی ہیں، ایسے میں ایک قادر الکلام شاعر انھیں نئے مفاہیم سے آشنا کر کے اپنی اہمیت ثابت کر دیتا ہے۔ اس محسنۂ شعری کی دلالت و معنویت کے پیشِ نظر فنون و ادبیات میں علامت پسندی کا رجحان ابھرتا نظر آتا ہے جس سے مراد ''شاعری اور مصوری کی وہ طرز (ہے) جس میں اشیا اور خیالات کو اصل رنگ میں پیش کرنے کے بجائے اشارات اور نشانات سے کام لیا جاتا ہے (اور) اشاراتی اسلوب میں لکھنے والا اشاری طرز کا ادیب و شاعر یا مصور، وہ مصنف (ہے) جو اشیا اور خیالات کو اصلی رنگ میں پیش کرنے کے بجائے اشارات اور نشانات سے کام لیتا ہے۔'' (۲۹) تاہم یہ اشاراتی انداز انسانوں کے اجتماعی تجربوں کو پیشِ نظر رکھ کر تشکیل پانا چاہیے۔ ''بعض لوگ یہ سمجھ لیتے ہیں کہ علامت کا معنی کسی بنیادی ضابطے کے تابع نہیں ہوتا بلکہ ہر شخص کی مخصوص ذہنی افتاد سے اپنی صورت مرتب کرتا ہے۔ ساری غلط فہمی اس نظریے کے اختیار کرنے سے پیدا ہوتی ہے کیونکہ علامت تو قاری کو ایک ایسے تصور کی طرف لے جاتی ہے، جو تمام انسانوں کا مشترکہ تجربہ ہے اور یہی چیز علامت کی بقا کی ضامن بھی ہے۔ جیسے ہی علامت اپنے تصور سے جدا ہو کر کسی فرد کے آزاد تلازمۂ خیال کا حصہ بن جاتی ہے، اس میں فریقِ ثانی کی شرکت کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں اور جب علامت یا تجربے میں دوسرے کی شرکت ناممکن ہو تو اسے علامت کہنے کے بجائے مجذوب کی بڑ کہنا زیادہ مناسب ہے۔'' (۳۰)

یاد رہے کہ علامت استعارے (Metaphor)، نشان (Sign) اور تمثیل (Allegory) سے قدرے مماثلت رکھنے کے باوصف ان سے مختلف اور ممتاز اوصاف کی حامل ہے ــــ علامت کے متذکرہ اوصاف بتاتے ہیں کہ یہ محسنۂ فنی اپنے ابہام، پیچیدگی، معنویت اور دلالت کے باعث زیادہ گہرائی رکھتی ہے۔ یہ استعارے کی طرح خیالی و تصوراتی نہیں بلکہ حقیقی و واقعی وجود سے عبارت ہے اور استعارے کے برعکس اس کی بنیاد مشاہدے سے کہیں زیادہ دلالت اور علم پر استوار کی جاتی ہے، جس کے باعث اس میں آفاقیت کا عنصر ابھرتا نظر آتا ہے۔ Chris Baldick نے *The Consise oxford Dictionary of Literay Terms* میں استعارے اور علامت کے مابین تفاوت بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

A symbol differs from a metaphor in that its application is left upon as an unstated suggestion....(31)

اسی طرح علامت نشان (sign) اور تمثیل (Allegory) سے بھی تفاوت رکھتی ہے۔نشان، جسے بعض اوقات 'اشارہ' بھی کہہ لیا جاتا ہے، معیّن و مقرر اور یک سطحی مفہوم رکھتا ہے ___ اس کے مقابلے میں علامت زیادہ پیچیدہ ہے اور اپنے دامن میں ایسے تصورات و خیالات کی ایک دنیا سموئے ہوتی ہے جن کی تعبیر و تفہیم مختلف سیاق و سباق میں مختلف ہو سکتی ہے۔ بعینہ یہ تمثیل سے بھی تفاوت رکھتی ہے۔ تمثیل میں مجرد خیال کو مجسم ذرائع سے پیش کیا جاتا ہے اور کسی نکتے یا بیان کی ترسیل بات کو دو سطحوں پر بیان کر کے ہوتی ہے، نیز اس کے معانی مشخص اور محدود ہوتے ہیں جبکہ علامت میں ایک چیز اپنے لغوی معنوں سے آگے کسی اور شے کے معنوں میں استعمال ہو کر خود سے برتر اور فائق چیز کی نمایندگی کرنے لگتی ہے اور اس کے معنی اپنے مخصوص تناظر یا سیاق و سباق میں مختلف اور ایک سے زاید جہتوں پر مبنی ہو سکتے ہیں۔ڈاکٹر سیروس شیمسا نے اپنی کتاب بیان میں تمثیل اور سمبل کے مابین پائے جانے والے فرق کی توضیح یوں کی ہے:

سمبل در مفردات است و تمثیل در کل یک اثر، یعنی می توان گفت کہ سمبل از اجزاء تمثیل است۔ بہ عبارت دیگر اگر بہ اثری تمثیل بہ لحاظِ کلِ اثر نگاہ کنیم تمثیلی است و اگر اجزاء آن را در نظر بگیریم سمبلیک است۔ علاوہ براین در تمثیل مشبہ عمیق تر از مشبہ بہ (ظاھر تمثیل) است زیرا در تمثیل مشبہ امری معنوی و معقول و مشبہ امری مادی و محسوس است۔ می توان گفت در تمثیل حرکت از عمق بہ سطح است...... در ادبیات سمبلیک حرکت از عمق بہ عمق است مثل داستان ھای کافکا۔ گاھی ممکن است کسی بخواھد اثری را کہ در اساس سمبلیک نیست سمبلیک قلمداد کند (مثلاً برخی از داستان ھای شاھنامہ را)۔ در این صورت حرکت از سطح بہ عمق است برعکسِ تمثیل۔(۳۲)

جبکہ The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms میں علامت کے تمثیل اور نشان سے اختلاف کو یوں اجاگر کیا گیا ہے:

> Symbols are distinguished from both allegories and signs. Like symbols, allegories present an abstract idea through more concrete means, but a symobl is an element of a work used to suggest something else (often of a higher or more abstract order), whereas allegory is typically a narrative with two levels of meaning that is used to make a general statement or point about the real world. Symbols are typically distinguished from signs insofar as the letter are arbitrary constructions that, by virtue of cultural agreement, have one or more particular significations. Symbols are much more broadly syggestive than signs....(33)

علامت سے متعلق ان بنیادی مباحث کو مدنظر رکھتے ہوئے کلامِ اقبال کا مطالعہ کریں تو یہ جان کر خوشگوار حیرت ہوتی ہے کہ اس قادرِ سخن شاعر نے علامت جیسی مبہم، پیچیدہ اور خالصتاً مدلل ادبی خوبی کو معنی آفرینی کا وسیلہ بنا دیا ہے۔ان کی علامتوں میں پیچیدگی اور ابہام

کے بجائے لطیف اخفا کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں ہم ایک ایسے نظام سے متعارف ہوتے ہیں، جو تدریجی ارتقا رکھتا ہے اور ان کے مجموعہ ہائے کلام میں شعری علامتیں رفتہ رفتہ نکھرتی چلی گئی ہیں۔ اقبالؔ کی تفکر و تفلسف پر مبنی شاعری میں علامت دوگونہ مزا دیتی ہے۔ قاری ایک طرف فکری پیچیدگی سے لطف اندوز ہوتا ہے تو دوسری طرف علاماتی انداز اس کو ذہنی آسودگی سے ہمکنار کر دیتا ہے۔ علامہ نے علامتی پیرایۂ بیان کی جانب شعوری و غیر شعوری دونوں سطحوں پر توجہ کی ہے۔ انھیں اس محسنہ فنی میں اس حد تک دلچسپی ہے کہ ان کے اکثر استعارے بالآخر علامت پر منتج ہو گئے ہیں۔ قابلِ ستائش امر یہ ہے کہ انھوں نے ترسیل معنی کو ہر مقام پر مقدم رکھا ہے اور وہ کسی مرحلے پر بھی معنویت اور مقصدیت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ شعر اقبالؔ میں علامت کی وساطت سے علامہ کی فکریات کے متنوع پہلو بڑی عمدگی سے اجاگر ہوئے ہیں اور یہ شعری خوبی کہیں بھی ابلاغ کی راہ میں رکاوٹ نہیں بنی۔ چونکہ اقبالؔ کے فلسفہ و فکر کی ندرت وجدت نادر اسلوب کی متقضی تھی، لہٰذا انھوں نے کلاسیکی و روایتی علائم و رموز کو کلام کا حصہ بنانے کے ساتھ ساتھ بعض نئی علامتیں بھی وضع کیں۔ ان کی یہ اختراعی علامات بڑی خوش سلیقگی سے مذہبی و صوفیانہ، تہذیبی و ثقافتی، جغرافیائی و علاقائی، تاریخی و تلمیحاتی اور سیاسی و سماجی پہلوؤں سے مملو ہو کر معنی کی ترسیل کا فریضہ انجام دیتی ہیں۔ بسا اوقات یہ علائم و رموز طنز کی کاٹ سے اپنی شدت میں اضافہ کر دیتے ہیں اور ایسے مقامات پر پڑھنے والا علامہ کی مشاقی سخن کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اسی طرح بعض مرکزی علامتوں (Central Allusions) کی موجودگی نے شعرِ اقبالؔ کے علامتی نظام کو تقویت بخشی ہے اور ایسے علائم اقبالؔ کی پہچان بن گئے ہیں۔ علاماتِ اقبالؔ کے ضمن میں وہ علامتیں بھی لائقِ استحسان ہیں جو روایتی یا کلاسیکی علامتوں میں تغیر و تبدل کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوئی ہیں۔ مزید برآں دیگر محسناتِ شعری کے تال میل سے ان علامتوں کی دلکشی بڑھ گئی ہے اور اکثر مقامات ایسے ہیں جہاں معنی خیزی کا عنصر حیرت انگیز تاثیر تشکیل دینے کا موجب بن جاتا ہے۔ بلاشبہ علامہ نے اس محسنۂ فنی کو تکلف و تصنع سے آزاد کر کے روانی، بے ساختگی اور مقصد آفرینی کے اوصافِ شعری سے آشنا کرا دیا ہے اور یہ ان کا واضح امتیاز ہے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی اپنے مضمون ''اقبالؔ کی علامتی تخئیل'' میں علاماتِ اقبالؔ کے متذکرہ پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

...... چونکہ اقبالؔ کی فکر بھی علامتی ہے، اس لیے اقبالؔ کی علامتی تخئیل نے علامت در علامت کا سماں پیدا کر دیا ہے۔ یہ بات پہلی نگاہ میں متاثر کرتی ہے کہ اقبالؔ نے ان روایتی علامتوں سے بھی کام لیا ہے، جو صدیوں سے اردو شاعری کا زیور تھیں، مثلاً ساقی، صہبا، جام، میخانہ، محفل، شب، شمع اور پروانہ ـــــ گل، باغبان، چمن، صیاد یا آسمان، چاند وغیرہ ـــــ اقبالؔ نے ان میں سے بعض کو کسی قدر روایتی پس منظر میں قبول کیا اور بعض کو نئی فکر اور نئے تلازموں کا گہوارہ بنایا مثلاً عشق، مے، ساقی، صہبا وغیرہ ایسی علامتیں ہیں جو اگرچہ پرانی ہیں مگر ان کی قلب ماہیت ہو چکی ہے۔ اقبالؔ کے یہاں دوسری ایسی علامتیں بھی ملتی ہیں جو اقبالؔ کی ذاتی علامتیں ہیں مگر ان میں نا قابلِ ادراک ابہام نہیں۔ وہ ذاتی علامتیں ہوتے ہوئے بھی اپنے اندر ایسی خصوصیات یا قرینے رکھتی ہیں جو اقبالؔ کے افکار و تجربات کی بہترین عکاسی کرتے ہیں۔ ان میں لالہ، صحرا، موج، گہر، صدف، آتش، نے اور دشت وغیرہ ہیں۔ علامتیں نئی ہوں یا پرانی، اقبالؔ کے پیچیدہ تجربے اور افکار کی نقش گری کرتی ہیں۔ ہر علامت کا اپنا ایک دائرۂ عمل ہے، جو اقبالؔ کے افکار کے کسی نہ کسی حصے کی ترسیل کرتی ہے اور یہ ساری علامتیں مل کر اقبالؔ کے کلی افکار کی نمائندگی

یا ان کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔اس طرح یہ ساری علامتیں بنیادی طور پر ایک دوسرے سے مربوط ہیں......ان کے یہاں شعری علامتوں کا تدریجی ارتقا ملتا ہے۔اقبال کے یہاں ابتدا میں جو لفظی صورتیں استعارہ تھیں، آگے چل کر وہی "علامت" بن گئیں۔ایسے استعاروں میں شاہین، عشق، لالہ، موج اور صحرا وغیرہ ہیں......اقبال نے اسلامی تاریخ اور تہذیب سے بعض اسما، اشخاص اور واقعات لے کر، ابتدا میں انھیں استعاراتی اور کنایاتی انداز میں برتا مگر جوں جوں وقت گزرتا گیا، مطالعے، تجربے اور تفکر کے ساتھ اقبال کا تخلیقی حجم بڑھتا گیا۔اس لیے اقبال نے ان تاریخی اور تہذیبی اشاروں کنایوں کو مخصوص علامتی مقصد کے لیے برتنا شروع کیا جس سے رفتہ رفتہ ان کے وسیع تر مفہوم اور اس کے کثیر تلازموں کا تعین ہوگیا۔یہی وجہ ہے کہ اقبال کے یہاں شیطان بھی محض اپنے دائرۂ شیطنت میں قید نہیں، بلکہ اس سے زیادہ کچھ اور خصوصیات کا حامل ہے۔اقبال کی ایسی علامتوں کا عجیب عالم ہے۔ہر علامت اپنی جگہ منفرد علامت ہے مگر ساری علامتیں مل کر ایک مجموعی علامت بن جاتی ہیں اور اسی خصوصیت سے خود اقبال کی شاعری ایک علامت ہے۔علامتوں کا یہ ربط باہمی جو اقبال کے یہاں ملتا ہے، اردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نظر نہیں آتا......(۳۴)

شعرِ اقبال میں بعض اوقات تلمیحاتی علامتوں سے بھی ندرت پیدا کی گئی ہے اور وہ روایتی و کلاسیکی علائم و رموز کو نئے علامتی نظام سے بھی متعارف کراتے ہیں، نئی اور متنوع ابعاد کی حامل ذاتی علامتیں بھی تشکیل دیتے ہیں اور اپنی مقصدیت و افادیت کے پیش نظر انھیں نئے معانی و مطالب سے ہمکنار بھی کر دیتے ہیں۔ڈاکٹر عبدالمنان نے اپنے مضمون "اقبال کی شاعری میں علامت نگاری" میں علامہ کی اس نئے انداز کی حامل علامتوں پر تبصرہ کرتے ہوئے بجا طور پر لکھا ہے کہ:

......اقبال کے یہاں تلمیحات علامتی رول ادا کرتی ہیں، جو ان کے حکیمانہ نظریات کو نئی معنویت کا لباس عطا کرتی ہیں۔اقبال جس قدر فن کے گریباں کو اپنے ہاتھوں سے نہیں چھوڑتے اور ندرتِ ادا، طرفگیِ بیان اور منفرد علائم سے اپنے افکار کے رنگ محل کی ضیا پاشی کرتے ہیں، اسی قدر فکر کے نئے اور عمیق گوشوں کی شمولیت سے اردو شاعری کی تنگیِ داماں کا علاج بھی کرتے ہیں......اقبال کی شاعری کا قابلِ قدر حصہ وہ ہے جو فکر کے گوہرِ تابدار سے مالا مال ہے اور فن کی آمیزش نے اسے زیادہ حسن عطا کیا ہے۔علائم کا استعمال اسی مقصد کا ترجمان ہے اور یہ ان کے مخصوص افکار کو معنویت بخشتے ہیں۔ان کے حسنِ بیان کی تہوں میں علائم کے کردار نا قابلِ فراموش ہیں۔اچھا معمار وہ ہے جو اپنے مسالے کو ماہرانہ طور پر استعمال کرے۔مسالے کی فراوانی تعمیر کی خوبی کی قطعی ضمانت نہیں بلکہ رنگوں کا چابکدستی سے استعمال زیادہ قابلِ قدر ہے۔اقبال کی علامتیں تعمیرِ فن کی چابکدستی کی واضح ترجمان ہیں۔اقبال کے یہاں علامتی استعاروں اور پیکروں کا استعمال ہوا ہے، جو ان کے مخصوص تخلیقی رویے میں معاون ثابت ہوا ہے۔وہ لفظوں کو بے سمتی سے ہمکنار کرتے ہیں اور نہ ان پر ابہام کا پردہ ڈالتے ہیں بلکہ علائم کے استعمال سے معینہ افکار کی وضاحت مقصود ہے......اقبال کی شاعری میں ابلیس، برہمن، مردِ مومن، بت کدہ، جگنو، عشق، خودی، فردوس، فرہاد اور پرویز وغیرہ علامت کی حیثیت رکھتے ہیں جن کے جلو میں مختلف فلسفیانہ خیالات چھپے ہوئے ہیں اور شاعر ان میں زندگی کی توانائی ڈال کر اپنے افکار و نظریات کو بزمِ سخن میں لا کر پیش کرتا ہے۔اقبال اپنے افکار کی وضاحت کے لیے پرندوں سے بھی کام لیتے ہیں مثلاً بلبل، شاہین، کبوتر، زاغ،

عقاب، کرگس اور مرغ وغیرہ۔ ان کا استعمال مثبت یا منفی طور پر ہوا ہے۔ بلبل اردو شاعری کا ایک مانوس پرندہ ہے جس کا نالہ وفریاد مشہور ہے لیکن اقبال کے ہاں یہ بالکل منفی صفت کا حامل ہے اور بے عملی کا پیکر بن کر ابھرا ہے۔ برخلاف اس کے شاہین کی بلند پروازی، آشیانے کی تعمیر سے بے نیازی، مردہ شکار اور جھوٹے شکار سے پرہیز، اپنی دنیا آپ پیدا کرنے کا ولولہ وغیرہ فعال، بامعنی، متحرک اور آزادانہ زندگی کے علائم ہیں......ان سب علامتوں کا ستعمال ایک واعظ کی ذات سے ہوا ہے لیکن ایک ایسا واعظ جسے فطرت کی طرف سے دماغ تو فلسفی اور حکیم کا ملا تھا لیکن دل، جنوں کا ہم راز وہمنوا تھا، اس لیے جہاں کہیں وہ فلسفۂ حکمت کے زنداں میں اسیر ہے اور مصلح ومعلم کے منصب کی ادائیگی کا اسیر ہے، وہاں وہی علامتیں استعمال کی ہیں جو دل کی دنیا کے لیے مخصوص ہیں......اگر اقبال کی شاعری میں شعریت اور فنی رچاؤ جذبوں کے دامن تھام لیتا ہے تو یقیناً اس کی تعمیر میں ان کے مخصوص علائم مختلف صورتوں میں معاونت کرتے ہیں اور ان کے افکار کی دلآویزی ودلکشی کے اسباب مہیا کرتے ہیں۔ (۳۵)

اقبال کے نزدیک چونکہ فن کی غایت اولیٰ مقصدیت کا حصول ہے، لہٰذا علامت جیسی بظاہر مبہم محسنۂ شعری کو بھی انھوں نے اسی تناظر میں برتنے کا اہتمام کیا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ علاماتِ اقبال میں ”کسی ابہام کو دخل نہ تھا اور اقبال کا مزاج ایک دفعہ سمجھ لینے کے بعد پڑھنے والا ان کے علائم کا مطلب پا لیتا تھا کیونکہ عام طور پر ان علائم کے معنی ہر جگہ ایک ہی ہوا کرتے۔ ان کے الفاظ اور خیالات میں نہ صرف یہ کہ ترسیل تھی بلکہ پیغام بھی موجود تھا جو ترسیل سے ایک قدم آگے کی منزل ہے۔ اقبال کی شاعری ایک مقصد کی شاعری تھی اس لیے اگر ابہام کو ان کے ہاں دخل ہوتا تو وہ اپنے پیغامِ عمل اور درسِ خودی کو کبھی قاری یا سامع پر واضح نہ کر سکتے۔“ (۳۶) چنانچہ دیگر محسناتِ شعری کی طرح علامت کے سلسلے میں اقبال کے نظریۂ فن کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔ ان کا افادی نقطۂ نظر انھیں شعوری طور پر اس امر پر اُکساتا ہے کہ وہ معانی کی پرتیں اُجاگر کرنے کے لیے نئے علامتی نظام کی بنیاد رکھیں۔ وہ تشبیہ اور استعارہ کے مقابلے میں علامت کی طرف متوجہ بھی اس لیے ہوتے ہیں کہ یہ اپنے اندر ایک جہانِ معنی سموئے ہوتی ہے۔ بقول ڈاکٹر سید صادق علی:

......اقبال کی علامت سازی ان کے نظریۂ فن سے مطابقت رکھتی ہے اس لیے ان کی علامتوں کو سمجھنے کے لیے ان کے نظریۂ فن کو ذہن نشین کرنا پڑے گا۔ چونکہ اقبال فن کو محض ذہنی آسودگی اور لفظی بازیگری بنانے کے مخالف تھے اور اسے ملک وملت کی تقدیر سنوارنے کا ایک جاندار وسیلہ تصور کرتے تھے اسی لیے جدیدیوں کی طرح وہ کسی افراط وتفریط کا شکار نہیں ہوئے بلکہ اس خوبصورت شعری وسیلے کو انھوں نے اپنے حصولِ مقصد سے ہمکنار کر لیا اور اپنی علامتوں کو چیستاں بننے نہیں دیا......اقبال کی علامتوں میں ان کی فکر کے دوش بدوش ارتقا پایا جاتا ہے۔ اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں وہ تشبیہ کی طرف زیادہ راغب نظر آتے ہیں لیکن تشبیہ ان کا زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے پاتی کیونکہ تشبیہ دقیق حکیمانہ اور فلسفیانہ خیالات کی متحمل ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتی۔ اس لیے اقبال نے استعارہ اور شعری پیکر کے جمال میں اپنے افکار کا جلال سمو دیا لیکن رفتہ رفتہ ان کی فکر نے کچھ استعارے اپنے مثالی مواد کی تجسیم کے لیے متعین کر لیے اور اپنی فکر کے مختلف پہلوؤں کی نمائندگی و ترجمانی کے لیے ان کا شعوری طور پر بار بار اعادہ کیا گیا جس سے وہ الفاظ علامتی فکر میں ڈھلنے لگے اور ان کے گرد تہ در تہ معانی کا ایک

خوبصورت ہالہ بن گیا......(۳۷)

شعرِ اقبالؔ میں علامات کے منفرد اور متنوع پہلوؤں کا مطالعہ درج ذیل تین صورتوں میں کیا جا سکتا ہے:

(الف) بنیادی علامات

(ب) تلمیحی علامات

(ج) مقاماتی و جغرافیائی علامات

(الف) بنیادی علامات:

فکریاتِ اقبالؔ کے گوناگوں ابعاد کی پیش کش میں ان کے چند علائم و رموز کلیدی حیثیت رکھتے ہیں، جو کثرت سے مستعمل ہونے کے باعث اقبالؔ کی بنیادی علامتیں شمار کی جا سکتی ہیں۔ ان علامات میں شاہین، لالہ، پروانہ و جگنو، نے، خونِ جگر اور آہو خصوصیت سے شامل ہیں اور علامہ کے ہاں ان کی وساطت سے بے مثل معنویت پیدا کی گئی ہے۔ یہ علامتیں ان کے داخلی واردات و احساسات کی ترجمان بھی ہیں اور ان سے فرد اور ملت کو درپیش مختلف مسائل پر بھی نظر ڈالی گئی ہے___ نیز اقبالؔ نے عصری سیاسی صورتحال کا نقشہ اتارنے کے لیے علامتی پیرایۂ بیان سے بخوبی استفادہ کیا ہے۔ ان کے بنیادی علائم اس لحاظ سے قابلِ ستایش ہیں کہ یہ مروج پیمانوں سے کہیں آگے بڑھ گئے ہیں۔ یہاں جا بجا روایتی اندازِ نظر کے بجائے جدت پسندانہ مزاج کی کارفرمائی کا احساس ہوتا ہے۔ ان میں سے بعض شعری علائم کو اقبالؔ تضاد و تقابل اور موازنہ و مقایسہ کی صورت قائم کر کے زیادہ مؤثر بنا دیتے ہیں۔ ان علامتوں کا ان کے مخصوص تصورات و نظریات کی توضیح و ترسیل میں بھی بہت اہم حصہ ہے۔ خصوصاً خودی و بے خودی، عقل و عشق، مردِ مومن اور فقر سے متعلق کلیدی تصورات پیش کرتے ہوئے علامتی رنگ و آہنگ کے استمداد سے دلالت اور بلاغت کلام میں قابلِ قدر اضافہ ہوا ہے۔ ذیل میں اقبالؔ کے متذکرہ بنیادی علائم و رموز کا فرداً فرداً جائزہ لیا جاتا ہے:

(ا) شاہین:

شاہین اقبالؔ کی محبوب علامت ہے جسے وہ باز، عقاب اور شہباز یا شاہباز کے ناموں سے بھی ظاہر کرتے ہیں۔ شعرِ اقبالؔ میں یہ رمز انسانِ کامل کے لیے موزوں ہوئی ہے اور علامہ نے اس پرندے کے اوصافِ عالیہ کی وساطت سے اپنے اس مرکزی تصور کی توضیح و تصریح کا فریضہ احسن طور پر انجام دیا ہے۔ "بلاشبہ اقبالؔ کی شاعری میں شاہین کی علامت کا جو پورا رول رہا ہے، اس کو دیکھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ شاعری کی متحرک فکر اور اس کی داخلی کائنات کی برقی لہروں کا ایک حقیقی تمثال ہے۔" (۳۸) اقبالؔ، اپنے ایک مکتوب میں شاہین کا تعارف بڑے جامع اور بلیغ پیرائے میں یوں کراتے ہیں:

شاہین کی تشبیہ محض شاعرانہ تشبیہ نہیں۔ اس جانور میں اسلامی فقر کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ خوددار اور غیرت مند ہے کہ اور کے ہاتھ کا مارا

ہوا شکار نہیں کھاتا، بے تعلق ہے کہ آشیانہ نہیں بناتا۔ بلند پرواز ہے، خلوت پسند ہے، تیز نگاہ ہے۔(۳۹)

اس بیان کی شعری صورت بالِ جبریل کی نظم "شاہیں" میں کمال درجے کی تاثیر کے ساتھ اس طرح نمود کرتی ہے:

کیا مَیں نے اُس خاک داں سے کنارا ۔۔۔ جہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ
بیاباں کی خلوت خوش آتی ہے مجھ کو ۔۔۔ ازل سے ہے فطرت مری راہبانہ
نہ بادِ بہاری، نہ گُل چیں، نہ بلبل ۔۔۔ نہ بیماریِ نغمۂ عاشقانہ
خیابانیوں سے ہے پرہیز لازم ۔۔۔ ادائیں ہیں ان کی بہت دلبرانہ
ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری ۔۔۔ جواں مرد کی ضربتِ غازیانہ
حمام و کبوتر کا بُھوکا نہیں مَیں ۔۔۔ کہ ہے زندگی باز کی زاہدانہ
جھپٹنا، پلٹنا، پلٹ کر جھپٹنا ۔۔۔ لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ
یہ پُورب، یہ پچھّم چکوروں کی دنیا ۔۔۔ مرا نیلگوں آسماں بیکرانہ

پرندوں کی دنیا کا درویش ہوں میں
کہ شاہیں بناتا نہیں آشیانہ

(ب ج،۱۶۵)

شاہین میں اقبالؔ کو جو صفات نظر آئیں وہ ان کے انسانِ کامل کا لازمہ قرار پاتی ہیں۔ دراصل انھیں اپنے اس بے مثال تصور کی نمایندگی کے لیے ایسی ہی علامت درکار تھی، جو متنوع خصایص کی حامل ہو اور اس میں اسلامی طرزِ زیست کی جھلک نمایاں طور پر دکھائی دیتی ہوں۔ سید عابد علی عابد، شاہین کی علامت کے بارے میں اقبالؔ کے نثری بیان کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اس امر کی جانب توجہ دلاتے ہیں کہ اس رمز کے ذریعے علامہ دراصل اسلامی فقر کے بنیادی معانی ذہن نشین کرانا چاہتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

......خودداری اور غیرت مندی تو تمام زندہ قوموں کا خاصہ ہے۔ البتہ یہ جو کہا ہے کہ شاہین آشیانہ نہیں بناتا اور بے تعلق ہے۔ یہ ایک ایسی رمز ہے جس کا تعلق خاص امتِ محمدیؐ سے ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مغرب کی روش کے برخلاف اسلام وطن کو نہیں بلکہ مذہب کو اتحادِ ملت کا وسیلہ اور ذریعہ قرار دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ بلند پروازی فقر کو لازم ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب آدمی علائق دنیوی سے اس معنی میں بے تعلق ہو جائے گا کہ نہ اسے دنیا کا خوف رہے گا اور نہ دنیاوی لذتوں کے اکتساب کی ہوس تو اس کی اقدار بلند ہو جائیں گی، اور وہ ایسے نصب العین اپنے سامنے رکھے گا جن تک پہنچنا دراصل فریضۂ انسانیت سے عبارت ہوگا۔ خلوت پسندی صوفیوں کی اصطلاحی خلوت پسندی نہیں۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ انسان دنیا ہی سے کٹ جائے بلکہ یہ مراد ہے کہ دنیا سے بے نیاز ہو کر غور و فکر کرے۔ ظاہر ہے کہ تدبر و تفکر خلوت کے بغیر ممکن نہیں ____ باقی رہی تیز نگاہی تو یہ بصیرت کی رمز ہے۔ جس طرح تیز نگاہ جانور دور تک دیکھتا ہے اسی طرح امتِ محمدیؐ کے افراد بھی اپنی بصیرت کی بنا پر اپنے

کارناموں کے اثرات اس مستقبل میں مشاہدہ کرتے ہیں جسے دورانِ خالص کہتے ہیں اور جس کا وقتِ مسلسل سے کوئی علاقہ نہیں۔ یہی بصیرت انسان کو آنی و فانی مسرتوں سے بے نیاز کر کے اسے ترغیب دلاتی ہے کہ اپنی نظر مستقبل کے اس افق پر رکھے جو ابدیت میں تحلیل ہو جاتا ہے......(۴۰)

شاہین کی علامت کے ضمن میں اقبال کے ہاں مختلف ابعاد ملتے ہیں۔ اولاً تو یہاں اس بے مثل پرندے کے ان اوصاف سے آگاہی ہوتی ہے جو اس کا امتیاز خاص ہیں۔ ثانیاً اقبال اسے افرادِ ملت مخصوصاً نژادِ نو کی نمایندگی کے لیے برتتے ہیں اور ثالثاً کرگس یا گدھ جیسے طاقتور اور قمری، کبک اور کبوتر وغیرہ کی قبیل کے کمزور پرندوں کے ساتھ اس کا تذکرہ کر کے تضاد و تقابل کی فضا تشکیل دیتے ہیں جس سے ان کا مقصد شاہین کی رمزی معنویت اجاگر کرنا ہے۔ کبھی کبھی یہ بلند ہمت پرندہ علامہ کی اپنی ذات کی ترجمانی بھی کرنے لگتا ہے اور یوں بھی ہوا ہے کہ انھوں نے اس رمزِ بلیغ کی وساطت سے تلقینِ عمل کا فریضہ بہ طرزِ احسن انجام دیا ہے۔

شاہین کے اوصاف عالیہ میں اقبال نے اس کی شان و شکوہ، آشیاں بندی سے گریز، بلند پروازی، حوصلہ مندی اور شکارِ مردہ سے اجتناب وغیرہ سے کمال درجے کے علامتی رنگ و آہنگ پر مبنی مضامین تخلیق کیے ہیں اور انداز کچھ یوں ہے:

عقابی شان سے جھپٹے تھے جو بے بال و پر نکلے ستارے شام کے خونِ شفق میں ڈوب کر نکلے
(ب د،۲۷۲)

گزر اوقات کر لیتا ہے یہ کوہ و بیاباں میں کہ شاہیں کے لیے ذلّت ہے کارِ آشیاں بندی
(ب ج،۱۴)

نگاہِ عشق دلِ زندہ کی تلاش میں ہے شکارِ مُردہ سزاوارِ شاہباز نہیں
(//،۳۸)

برہنہ سر ہے تو عزمِ بلند پیدا کر یہاں فقط سرِ شاہیں کے واسطے ہے کلاہ
(//،۴۶)

شاہیں کبھی پرواز سے تھک کر نہیں گرتا پُر دم ہے اگر تُو تو نہیں خطرۂ اُفتاد
(ض ک،۷۲)

اقبال شاہین کی علامت سے نژادِ نو کی ترجمانی کرتے ہوئے "شاہیں بچے" کی علامت استعمال کرتے ہیں اور اس سلسلے میں وہ خداوندانِ مکتب سے شاکی ہیں کہ وہ شاہیں بچوں کو خاکبازی کا سبق دے رہے ہیں۔ اس کے برعکس وہ افرادِ ملت کے لیے بلند پروازی کو مقدم سمجھتے ہوئے ان کے سامنے بے شمار 'آسماں' دیکھتے ہیں۔ کہیں کہیں علامہ اس امر پر افسوس کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ اصل شاہینی کے حامل ہونے کے باوصف نوجوانانِ ملت کا اندیشہ افلاکی اور پرواز لولاکی نہیں ہے جو بے باکانہ صفات کے باعث حاصل ہوتی ہے۔ کہیں وہ

دعائیہ اسلوب اپناتے ہیں تو کہیں نوجوانوں کو قصرِ سلطانی کے بجائے پہاڑوں کی چٹانوں میں نشیمن سازی کی ترغیب دلاتے ہیں۔ گویا شاہین کی رمزی شان ان کے کلام میں عقابی روح کی تشکیل پر منتج ہوئی ہے۔ ان موقفات کے ضمن میں اقبال کے شعر ملاحظہ کیجیے:

شکایت ہے مجھے یا ربّ! خداوندانِ مکتب سے — سبق شاہیں بچوں کو دے رہے ہیں خاکبازی کا

(ب ج،۳۲)

تو شاہیں ہے، پرواز ہے کام تیرا — ترے سامنے آسماں اور بھی ہیں

(//،۶۱)

ترا اندیشہ افلاکی نہیں ہے — تری پرواز لولاکی نہیں ہے
یہ مانا اصل شاہینی ہے تیری — تری آنکھوں میں بے باکی نہیں ہے

(//،۸۲)

جوانوں کو مری آہِ سحر دے — پھر ان شاہیں بچوں کو بال و پر دے
خدایا! آرزو میری یہی ہے — مرا نورِ بصیرت عام کر دے

(//،۸۶)

عقابی روح جب بیدار ہوتی ہے جوانوں میں — نظر آتی ہے اس کو اپنی منزل آسمانوں میں

(//،۱۲۰)

نہیں تیرا نشیمن قصرِ سلطانی کے گنبد پر — تو شاہیں ہے بسیرا کر پہاڑوں کی چٹانوں میں

(//)

اسی طرح وہ نژادِ نو کے لیے مومن کی کامل ترین صورت حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی ذاتِ اقدس کو قرار دے کر ''شاہینِ شہِ لولاکؐ'' کی رمزی ترکیب وضع کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ترا جوہر ہے نوری، پاک ہے تو — فروغِ دیدۂ افلاک ہے تو
ترے صیدِ زبوں افرشتہ و حور — کہ شاہینِ شہِ لولاکؐ ہے تو!

(ب ج،۸۴)

کلامِ اقبال میں شاہین کی علامت اس وقت زیادہ کارگر اور بامعنی دکھائی دیتی ہے، جب علامہ اس کا ذکر کرگس یا کمتر اور معمولی درجے کے بعض پرندوں حمام، کبوتر، عصفور یا کنجشک، بلبل، چکور یا کبک و تدرو، تیتر یا دراج، شپرک یا خفاش، زاغ، اُلّو اور ممولے یا صعوہ کے ساتھ کر کے تضاد و تقابل کی صورت پیدا کرتے ہیں ___ چونکہ اقبال کے مطابق شاہینی اوصاف کے سامنے کرگس (گدھ) کے اطوار ہیچ

ٹھہرتے ہیں لہٰذا وہ اسے ہر جگہ نگاہِ کم سے دیکھتے ہیں۔ جیسے:

وہ فریب خوردہ شاہیں کہ پلا ہو کرگسوں میں　　اُسے کیا خبر کہ کیا ہے رہ و رسمِ شاہبازی
(ب ج، ۱۷)

پرواز ہے دونوں کی اسی ایک فضا میں　　کرگس کا جہاں اور ہے، شاہیں کا جہاں اور
(//، ۱۵۶)

بلند بال تھا لیکن نہ تھا جسور و غیور　　حکیم سرِّ محبت سے بے نصیب رہا
پھرا فضاؤں میں کرگس اگرچہ شاہیں وار　　شکارِ زندہ کی لذّت سے بے نصیب رہا
(//، ۱۶۴)

اقبال نے شاہین کی علامتی معنویت اجاگر کرنے کے لیے مذکور کمتر درجے کے پرندوں کی متعین خصوصیات سے حیرت انگیز کام لیا ہے اور ان کے ہاں ایسے شعر نمایاں طور پر موجود ہیں جن میں تضاد و تقابل کے ذریعے بے مثل فکری نکات اخذ کیے گئے ہیں۔ وہ بلبل اور شاہین کا تقابل کر کے اس میں شاہیں کی ادا دیکھنا چاہتے ہیں اور کنجشک یا عصفور کو کمتری کے علائم قرار دے کر عقاب کی ان پر برتری ثابت کرتے ہیں:

ہر شے ہوئی ذخیرۂ لشکر میں منتقل　　شاہیں گدائے دانۂ عصفور ہو گیا
(ب د، ۲۱۷)

گرماؤ غلاموں کا لہو سوزِ یقیں سے　　کنجشکِ فرومایہ کو شاہیں سے لڑا دو
(ب ج، ۱۱۰)

شاہیں کی ادا ہوتی ہے بلبل میں نمودار　　کس درجہ بدل جاتے ہیں مرغانِ سحر خیز!
(ض ک، ۵۴)

اسی طرح وہ زاغ کو کم پروازی اور چکور، کبک یا تدرو کو کم ہمتی کی علامتیں بنا کر انھیں شاہین و چرغ کی شوکت و شان کے سامنے ہیچ ٹھہراتے ہیں۔ دیکھیے وہ شاہین کی رمز کو ان پرندوں کے مقابل لا کر کیسے بندۂ مومن کے لیے مستعار لیتے ہیں:

ہوئی نہ زاغ میں پیدا بلند پروازی　　خراب کر گئی شاہیں بچے کو صحبتِ زاغ
(ب ج، ۱۱۶)

میراث میں آئی ہے انھیں مسندِ ارشاد　　زاغوں کے تصرف میں عقابوں کے نشیمن
(//، ۱۶۶)

تو بدل گیا تو بہتر کہ بدل گئی شریعت　　　کہ موافقِ تدرواں نہیں دینِ شاہبازی

(ض ک، ۷۴)

اے جانِ پدر نہیں ہے ممکن　　　شاہیں سے تدرو کی غلامی

(〃، ۸۸)

زاغِ دشتی ہو رہا ہے ہمسرِ شاہین و چرغ　　　کتنی سرعت سے بدلتا ہے مزاجِ روزگار

(ا ح، ۱۰)

ان کے مطابق تیتر یا دُرّاج اس لیے لائقِ مذمت ہے کہ وہ شاہین کے برعکس فطرت کے اشارات سمجھنے سے قاصر ہے اور یہی سبب ہے کہ وہ مرگِ مفاجات سے دوچار ہوتا ہے جیسے کہ ابوالعلا معرّی کے سامنے جب بھنا ہوا تیتر پیش کیا گیا تو وہ اس سے مخاطب ہو کر کہنے لگا:

افسوس صد افسوس کہ شاہیں نہ بنا تو　　　دیکھے نہ تری آنکھ نے فطرت کے اشارات

تقدیر کے قاضی کا یہ فتویٰ ہے ازل سے　　　ہے جرمِ ضعیفی کی سزا مرگِ مفاجات

(ب ج، ۱۵۷)

دراصل اقبال سمجھتے ہیں کہ اگر 'نفسِ سینۂ دُرّاج' پُرسوز ہو تو 'معرکۂ باز' ہرگز مشکل نہیں ہے اور اگر ایسا ہو جائے تو تیتر کی پرواز میں 'شوکتِ شاہیں' پیدا ہو جاتی ہے، حتیٰ کہ صیاد بھی حیران رہ جاتا ہے:

مشکل نہیں یارانِ چمن! معرکۂ باز　　　پُرسوز اگر ہو نفسِ سینۂ دُرّاج

(ض ک، ۱۷)

دُرّاج کی پرواز میں ہے شوکتِ شاہیں　　　حیرت میں ہے صیاد، یہ شاہیں ہے کہ دُرّاج!

(ا ح، ۳۷)

حقیقت یہ ہے کہ وہ ''دیدۂ شاہیں'' میں غلامی کے سبب ''نگاہِ خفاش'' پیدا ہونے پر دکھ کا اظہار کرتے ہیں۔ اسی طرح مردِ مسلمان کو ممولے کے بجائے شاہین بننے پر اکساتے ہیں جو برتری، شان اور ترفع کی علامت ہے۔ اس ضمن میں تنبیہی و ترغیبی اور دعائیہ و ندائیہ ـــــ سبھی رنگ ملتے ہیں، جیسے:

اٹھا ساقیا پردہ اس راز سے　　　لڑا دے ممولے کو شہباز سے

(ب ج، ۱۲۳)

بہتر ہے کہ بے چارے ممولوں کی نظر سے　　　پوشیدہ رہیں باز کے احوال و مقامات

(ض ک، ۷۸)

فیضِ فطرت نے تجھے دیدۂ شاہیں بخشا　　　جس میں رکھ دی ہے غلامی نے نگاہِ خفاش
(ض ک،۸۳)

بحکمِ مفتیِ اعظم کہ فطرتِ ازلیست　　　بدینِ صعوہ حرام است کارِ شہبازی
(ا ح،۴۴)

بعض اوقات یہ بھی ہوا ہے کہ اقبالؔ معمولی درجے کے مختلف پرندوں کو ایک ہی مقام پر شاہین و چرغ کے مقابل لا کر علامتی رنگ و آہنگ سے نوازتے ہیں۔ ایسے مواقع پر ان کا کلام زیادہ معنی خیز ہو جاتا ہے اور یہ کلیدی علامت بھی بھرپور قوت سے نمود کرتی ہے۔ مثلاً دیکھیے علامہ نے اپنے مخصوص نظریات خصوصاً مردِ مومن کے تصور کی آمیزش سے اس رمز کے معنوی ابعاد کس قدر تنوع کے ساتھ ابھار دیئے ہیں:

کنجشک و حمام کے لیے موت　　　ہے اس کا مقام شاہبازی
(ض ک،۸۹)

باز نہ ہوگا کبھی بندۂ کبک و حمام　　　حفظِ بدن کے لیے روح کو کر دوں ہلاک!
(//،۱۶۴)

زاغ کہتا ہے نہایت بدنما ہیں تیرے پر　　　شپرک کہتی ہے تجھ کو کورچشم و بے ہنر
لیکن اے شہباز! یہ مرغانِ صحرا کے اچھوت　　　ہیں فضائے نیلگوں کے پیچ و خم سے بے خبر
ان کو کیا معلوم اس طائر کے احوال و مقام　　　روح ہے جس کی دمِ پرواز سر تا پا نظر!
(//،۱۷۰)

اقبالؔ نے شاہین کی علامت کو اپنی ذات کے مترادف کے طور پر بھی برتا ہے اور ایسے مقامات پر ان کے ہاں تصلیف و تعلّی کے بڑے دلکش پیرائے ملتے ہیں:

بہت مدّت کے نخچیروں کا اندازِ نگہ بدلا　　　کہ میں نے فاش کر ڈالا طریقہ شاہبازی کا
(ب ج،۳۲)

اسی اقبالؔ کی میں جستجو کرتا رہا برسوں　　　بڑی مدّت کے بعد آخر وہ شاہیں زیرِ دام آیا
(//،۵۸)

فقیرانِ حرم کے ہاتھ اقبالؔ آ گیا کیونکر　　　میسّر میر و سلطاں کو نہیں شاہینِ کافوری
(//،۶۰)

اسی طرح جہاں کہیں شاہین کی رمزی معنویت افرادِ ملت کی اصلاح احوال کے لیے تلقینِ عمل کی صورت میں اجاگر ہوئی ہے، وہاں علامہ کی شعری نادرہ کاری دیدنی ہے، مثلاً چند شعر دیکھیے:

میانِ شاخساراں صحبتِ مرغِ چمن کب تک! ترے بازو میں ہے پروازِ شاہینِ قہستانی
(ب د، ۲۷۰)

جی سکتے ہیں بے روشنیِ دانش و فرہنگ چیتے کا جگر چاہیے، شاہیں کا تجسس
(ب ج، ۷۶)

ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے شاہین کی علامت کے وسیع کینوس کو محسوس کرتے ہوئے اس کا اطلاق تیسری دنیا کے منظر نامے پر کر کے عمدہ نکات پیش کیے ہیں جن سے علامہ کی اس رمزِ شعری کی آفاقی حیثیت سے آگاہی ہوتی ہے۔ وہ اقبال کے شاہین کی نئی علامتی معنویت سے متعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

شاہین اقبال کی پسندیدہ علامتوں میں سے ہے۔ اس علامت کو اگر ہم تیسری دنیا کے پس منظر میں رکھ کر دیکھیں تو اس کی ایک نئی معنوی سطح بنتی ہے۔ تیسری دنیا کی اقوام گزشتہ کئی صدیوں سے سامراجی یلغار کی زد میں ہیں۔ نوآبادیاتی نظام کے خوفناک اثرات نے ان اقوام کو ثقافتی طور پر پامال کیے رکھا ہے۔ ان اقوام کے مادی وسائل اور ذخائر سامراج نے غصب کر لیے ہیں۔ ان ذخائر اور وسائل کی زبردست کشید سے ان ملکوں میں وسائل کا زبردست خلا پیدا ہوا ہے، جسے پاٹنا بے حد مشکل کام ہے۔ یہ اقوام اسی خلا میں سانسیں لے رہی ہیں۔ اب ان پر سامراج کی بدلی ہوئی شکل نیم نوآبادیاتی نظام مسلط کیا گیا ہے جس سے وسایل کی کشید بدستور جاری ہے اور خلا بڑھ رہا ہے۔ اس خلا نے ان ممالک کی ثقافتی ترقی میں بحران پیدا کر رکھا ہے۔ سماجی اقدار بے حد پست ہیں۔ عوام کمتر درجے کی زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ اس صورتحال میں جو تیسری دنیا میں موجود ہے، اقبال کی شاہین کی علامت ایک آفاقی تقویت کی علامت ہے۔ یہ علامت، قوت وطاقت، آزادی، بلند پروازی کے اوصاف رکھتی ہے۔ دوسروں پر انحصار نہیں کرتی۔ دوسروں کے وسائل پر تکیہ کرنے کی جگہ خود اپنے ذاتی جوہر پر یقین رکھتی ہے اور اپنی زندگی آپ پیدا کرنے کا درس دیتی ہے۔ شاہین، سامراج کے خلاف جدوجہد کی علامت ہے۔ جو تیسری دنیا کے اقوام میں یقینِ محکم اور آزادی وحریت کے عمل پیہم کا جذبہ پیدا کرتی ہے۔ نئے عالمی تناظر میں شاہین کی علامت تیسری دنیا کے کسی حریت پسند کی علامت ہے جو آزادی کی جدوجہد کے لیے اپنے آہنی عزم اور قوت پر یقین کر کے سامراج سے متصادم ہوتا ہے۔ یہ حریت پسند جنگلوں، پہاڑوں اور بیابانوں میں آزادی کی جنگ لڑ رہا ہے اور اپنا کوئی ٹھکانہ نہیں بناتا کیونکہ اس کی زندگی مسلسل جستجو اور جدوجہد سے عبارت ہے۔ وہ پلٹنے، جھپٹنے اور جھپٹ کر پلٹنے میں راحت محسوس کرتا ہے۔ وہ دوسروں کا حق نہیں چھینتا مگر اپنے حق سے دستبردار ہونے کو تیار نہیں۔ وہ آزادی کی خاطر جان دینے کو تیار رہتا ہے۔ شاہین، اسی حریت پسند کی علامت ہے جو ایشیا، افریقہ اور لاطینی امریکہ کے پہاڑوں، میدانوں اور جنگلوں میں حریت کی لے پر رقص کر رہا ہے......(۴۱)

شاہین کی علامت سے متعلق یہ نکات ظاہر کرتے ہیں کہ یہ علامہ کی بنیادی علامت ہے جسے انھوں نے انسانِ کامل کا نمائندہ بنایا

ہے۔ انھیں اس پرندے سے اس حد تک دلچسپی ہے کہ یہ رمز نہ صرف ان کے منتشر اشعار میں نظر آتی ہے بلکہ اس حوالے سے مکمل منظومات اور دوبیتیاں بھی اوراقِ شعرِ اقبال میں اپنی جھلک دکھاتی ہیں۔ اقبال کی اس کلیدی علامت پر فکری حوالے سے اعتراضات بھی ہوئے اور ترقی پسند ناقدین نے اس کے ڈانڈے مسولینی کے قوت و جبر پر مبنی نظام فاشزم سے بھی ملائے مگر حقیقت یہ ہے کہ شاہین سرتاسر انسان کامل کی علامت ہے جس کی اکمل ترین صورت نبی اکرم صلی اللہ علیہ والہ وسلم کی ذاتِ مبارکہ ہے۔ دراصل اقبال کو شاہین میں وہ اوصاف نظر آئے جنھیں وہ بندۂ مومن میں دیکھنے کے متمنی تھے، لہٰذا انھوں نے اسے بطور علامت اپنا لیا اور تمام تر شعری تقاضوں کے ساتھ پیش کر کے اپنے کمالِ فن کا اظہار کیا۔ حتیٰ کہ ان کے ہاں یہ رمزِ بلیغ ایک شعری پیکر کی صورت اختیار کر گئی ہے۔ جس کے وسیلے سے ترسیلِ مطلب کا فریضہ حسن و خوبی سے انجام پایا ہے ___ محمد بدیع الزمان نے اپنے مضمون ''اقبال کا شاہین'' میں درست لکھا ہے کہ:

> اقبال کے تصورات، احساسات اور جذبات کو جذبے کی قوت اور رنگینی دے کر شعر و شعریت کے پیکر میں ڈھالنے کے لیے ان کا شدتِ احساس، ان کے تفکر کی گہرائی، ماحول کی اثر اندازی، فنی مہارت، کہنہ مشقی، بالغ نظری اور مشاہدات و تجربات کا تنوع اس بات کے مقتضی تھے کہ ان کے موضوعات تشبیہات و استعارات میں غیر معمولی معنویت اور اشاریت پیدا کی جائے جس میں نئی صبح کے جاگنے اور نئے انسان کی آنکھیں کھولنے کی صلاحیت ہو۔ اس لیے شاہین کی علامت میں ان کو وہ خودداری، قلندری اور غیرت مندی نظر آئی جو انسان کی ہمتِ مردانہ کو اس بلندی پر پہنچا سکتی ہے، جہاں یزداں کو بھی شکار کیا جا سکتا ہو اور جو ستاروں سے آگے والے جہان سے تارے بھی توڑ کر لا ناممکن بنا سکتا ہو۔ یہ علامت اقبال کی شاعری کا مزاج بن گئی اور اسے کردار کی حیثیت حاصل ہو گئی...... (۴۲)

(۲) لالہ:

شعریاتِ اقبال میں لالہ کی علامت بھی کلیدی کردار ادا کرتی ہے۔ یہ رمزِ دلکش ان کے کلام میں کثرت سے موجود ہے اور اندازہ یہ ہے کہ ان کے ہاں تقریباً دو سو مقامات پر لالہ کا ذکر آیا ہے جو ان کی اس پھول سے وابستگی کو ظاہر کرتا ہے۔ انھوں نے موسمِ بہار میں نمود کرنے والے اس چھوٹے سے سرخ پھول سے متنوع معانی پیدا کیے ہیں۔ اس کا تیز رنگ علامہ کے لیے بڑی کشش رکھتا ہے اور وہ اس کی حدت انگیز سرخی کے پیشِ نظر اسے مختلف ناموں سے پکارتے ہیں۔ شعرِ اقبال (اردو و فارسی) میں اس حوالے سے ''لالۂ صحرا''، ''لالۂ آتشیں پیرہن''، ''لالۂ پیکانی''، ''لالۂ خودرو''، ''لالۂ خونیں کفن''، ''لالۂ دل سوز''، ''لالۂ صحرائی''، ''لالۂ آتش بجاں''، ''لالۂ احمر''، ''لالۂ حمرا''، ''لالۂ تشنہ کام''، ''لالۂ خورشیدِ جہاں تاب''، ''لالۂ خونیں پیالہ''، ''لالۂ صحرا مست''، ''لالۂ صحرانشیں''، ''لالہ ہائے نعمانی''، ''لالۂ ناپایدار'' اور ''لالۂ طور'' جیسی مؤثر ترکیبی صورتیں موجود ہیں۔ اردو کلام میں ہر شعری دور (۴۳) میں لالہ کی علامت موجود ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ''لالے کی متعدد پرسوز و ساز تعبیرات و علامات اقبال کے ہاں موجود ہیں۔ ''لالے کا خونیں ازل ہونا''، ''قبائے لالہ کا چاک ہونا''، ''آتشِ لالہ''، ''چراغِ لالہ'' اور اس قسم کی دوسری تراکیب جس معنی خیزی سے اقبال علیہ الرحمۃ نے استعمال کیں اور انھیں لفظی

اور معنوی اعتبار سے نبایا، وہ ان ہی کا خاصہ ہے۔ پھر ان کے ہاں لالہ کی ساری اقسام: صحرائی، پیکانی اور نعمانی وغیرہ پوری معنویت کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں۔" (۴۴)

اقبالؔ نے لالہ کے گونا گوں ابعاد کو سامنے رکھتے ہوئے بڑی معنی خیز فضائیں تشکیل دی ہیں۔ یہ علامت ایک ارتقائی کیفیت بھی رکھتی ہے اور علامہ کے مختلف ادوارِ شعری میں اس کے نئے نئے رنگ نظر آتے ہیں۔ ابتداءً وہ اسے عشق کے روایتی معنوں میں برت کر شہید محبت کی علامت بناتے ہیں تاہم رفتہ رفتہ یہ نت نئے مضامین میں ڈھل کر بے مثل صورتیں اختیار کر لیتی ہے۔ لالہ جذبۂ عشق کی نکھری ہوئی صورت کے طور پر شوقِ شہادت کا عکاس بھی ہے اور محض حسن و رعنائی کی علامت بھی۔ خاص طور پر جب اقبالؔ اسے تہذیبِ حجازی کی علامت کے طور پر متعارف کراتے ہیں تو لطف دوگونہ ہو جاتا ہے۔ ایسے مواقع پر ان کے داخلی واردات کی شمولیت سے عجیب و غریب رنگ آمیزی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ کہیں کہیں لالہ خود شاعر کی اپنی ذات کی علامت بن گیا ہے اور کہیں اس سے باطنی حقائق کی ترجمانی ہوتی ہے ــــ بعینہٖ یہ فرد اور ملت دونوں کے حوالے سے علامہ کے منفرد خیالات کا آئینہ دار ہونے کے ناتے فکرِ اقبالؔ کی تفہیم میں بھرپور کردار ادا کرتا ہے۔ اس اعتبار سے "اقبالؔ کی شعری علامتوں میں لالہ غالباً ایک ایسی واحد علامت ہے جو معنوی تصورات کی بے شمار سطحوں کا اظہار کرتی ہے۔ شاہین، مردِ مومن، جگنو اور پروانہ وغیرہ ایسی علامتیں ہیں جو معنویت کے محدود تصورات رکھتی ہیں مگر لالہ ایک ایسی علامت ہے جو اقبالؔ کی شاعری میں معنویت کی نئی سطحوں کو جنم دیتی ہے۔" (۴۵) لالہ کی اس متنوع علامتی معنویت کے پیشِ نظر قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی نے درست لکھا ہے کہ:

عالمِ نباتات سے لالہ کا بطورِ خاص انتخاب اس بات کی دلیل ہے کہ وہ صرف حسن و رعنائی یا نسوانی صفات کا رمز نہیں ہے بلکہ اس کی ذات میں کچھ اور ہی پُر اسرار خصوصیات موجود ہیں جس کی بنا پر وہ شاعر کی توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ البتہ اس کی دلبرانہ صفات کچھ اتنی زیادہ پُر کشش ہیں کہ شاعر پہلی نظر میں انھیں کا گرویدہ ہوتا ہے۔ اس کا اثر آخر دم تک باقی رہتا ہے البتہ اس طویل زمانی وقفے میں 'لالہ' زندگی کے بہت سارے اہم اور بامعنی حقائق کا رمز بن جاتا ہے۔ (۴۶)

یہ گل بہاریں جسے اقبالؔ "گل نخستیں" بھی کہتے ہیں اوّل اوّل ان کے کلام میں کسی قدر کلاسیکی شاعری کے مروج معنوں میں مستعمل ملتا ہے۔ اس روایتی علامتی پیمانے کے تحت وہ اسے ایک عاشق یا "شہید محبت" کی صورت میں پیش کرتے ہیں جو جگر سوختہ ہے۔ عشق کی متعین رمز کے طور پر لالہ کا رنگ قدرے تنوع کے ساتھ کچھ یوں نظر آتا ہے:

خالی شرابِ عشق سے لالے کا جام ہو　　　پانی کی بوند گریۂ شبنم کا نام ہو

(ب د، ۵۰)

ـــــــ

تمیزِ لالہ و گل سے ہے نالۂ بلبل　　　جہاں میں وا نہ کوئی چشمِ امتیاز کرے

(//، ۱۰۶)

ـــــــ

خرامِ ناز پایا آفتابوں نے، ستاروں نے　　چٹک غنچوں نے پائی، داغ پائے لالہ زاروں نے

(//،۱۱۲)

حسنِ ازل کہ پردۂ لالہ و گل میں ہے نہاں　　کہتے ہیں بے قرار ہے جلوۂ عام کے لیے

(//،۱۲۴)

چمن میں لالہ دکھاتا پھرتا ہے داغ اپنا کلی کلی کو　　یہ جانتا ہے کہ اس دکھاوے سے دل جلوں میں شمار ہوگا

(//،۱۴۱)

ہزاروں لالہ و گل ہیں ریاضِ ہستی میں　　وفا کی جس میں ہو بو، وہ کلی نہیں ملتی

(//،۱۹۷)

بعینہٖ لالہ کی علامت اپنے حسن ورعنائی اور شدت وحدت کے باعث بھی شعر اقبال کا حصہ بنتی نظر آتی ہے۔ اس گلِ ارغوانی کی سرخی اور تیزی کو سراہتے ہوئے علامہ نے اکثر اوقات اسے بہار، نشاط اور عروج کی علامت کے طور پر پیوندِ شعر کیا ہے۔ دیکھیے ذیل کے اشعار میں یہ رمز کس لطافت سے بہاریہ ونشاطیہ منظر نامے کی تشکیل کرتی ہے:

جوئے سرود آفریں آتی ہے کوہسار سے　　پی کے شرابِ لالہ گوں مے کدۂ بہار سے

(ب د،۲۱۰)

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو　　طشتِ اُفق سے لے کر لالے کے پھول مارے

(//،۱۷۳)

ضمیرِ لالہ مئے لعل سے ہوا لبریز　　اشارہ پاتے ہی صوفی نے توڑ دی پرہیز

(ب ج،۱۶)

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن　　مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن

(//،۳۰)

حضورِ حق سے چلا لے کے لولوے لالا　　وہ ابر جس سے رگِ گل ہے مثلِ تارِ نفس

(//،۱۵۳)

بہار و قافلۂ لالہ ہائے صحرائی　　شباب و مستی و ذوق و سرور و رعنائی!

(ض ک،۱۰۴)

یہ عنامہ نما پھول ان زاویوں سے بڑھ کر بعض نادر اور اچھوتے پہلوؤں کی ترجمانی کرتے ہوئے بھی اپنی جودت وجدت کا اظہار

کرتا ہے جن میں سرِ فہرست اس کا 'شہیدِ محبت' کے بجائے 'شہیدِ ملّت' کی حیثیت اختیار کرنا ہے، جیسے:

بیا ساقی! نواے مرغزار از شاخسار آمد — بہار آمد نگار آمد، نگار آمد قرار آمد
سرِ خاکِ شہیدے برگ ہاے لالہ می پاشم — کہ خونش با نہالِ ملتِ ما سازگار آمد
(ب د،۲۷۶)

اسلوب احمد انصاری نے اپنے مضمون ''اقبال کی شاعری میں 'لالہ' کی علامت'' میں لکھا ہے کہ: ''اگر چہ مجموعی طور پر اقبال کی شاعری کی کائنات خدامرکز یعنی God Centric نظر آتی ہے لیکن ان کی اسطوری نظموں میں اس کا مرکزِ ثقل بدل جاتا ہے اور یہ انسان مرکز یعنی Homo Centric ہو جاتی ہے اور وہ بنیادی توانائیاں جو اس کے پسِ پشت موجود ہیں، بہت سے دوسرے معروضوں کی طرح لالے کی صورت میں تجسیم حاصل کرتی ہیں اور اس طرح اپنا اعتبار قائم کرتی ہیں۔'' (۴۷) اس بیان کو مدنظر رکھ کر دیکھیں تو یہ حقیقت ہے کہ گُلِ لالہ کی علامت کا ایک دلآویز اور نسبتاً نمایاں پہلو وہ ہے جس کے تحت اقبال نے اس سے فرد اور ملت کے مسائل کی عقدہ کشائی کی کاوشِ پُر سوز کی ہے۔ اس قبیل کے اشعار میں لالہ کبھی ملتِ اسلامیہ کے ان افراد کی ترجمانی کرتا ہے جو سینے پر تحرک وحرارت کا داغ نہیں رکھتے یا جن کے دلوں میں چراغِ آرزو نہیں جلتا، جو تہی جام ہیں، بے سوزِ جگر اور سوزِ دروں سے عاری ہیں:

اس گلستاں میں مگر دیکھنے والے ہی نہیں — داغ جو سینے میں رکھتے ہوں، وہ لالے ہی نہیں
(ب د،۱۷۰)

ابرِ نیساں! یہ تنک بخشیِ شبنم کب تک — مرے کہسار کے لالے ہیں تہی جام ابھی
(//،۲۷۹)

یوں تو روشن ہے مگر سوزِ دروں رکھتا نہیں — شعلہ ہے مثلِ چراغِ لالۂ صحرا ترا
(//،۱۸۴)

چمن میں رختِ گل شبنم سے تر ہے — سمن ہے، سبزہ ہے، بادِ سحر ہے
مگر ہنگامہ ہو سکتا نہیں گرم — یہاں کا لالہ بے سوزِ جگر ہے
(ب ج،۸۵)

دراصل ایسے مواقع پر اقبال نے لالہ کو عشق، سوز، تڑپ اور جنوں کی اس حالت سے تعبیر کیا ہے جو حصول مقصد کی غایتِ اولیٰ قرار دی جا سکتی ہے اور اسی مرحلے پر ہی ان کی یہ آتشیں پیرہن رمزِ گل وبلبل کی روایت سے نکل کر آفاقی مرتبے پر فائز ہو جاتی ہے۔ بلاشبہ لالہ کی علامت کا یہ پہلو لائقِ تحسین ہے ___ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے اس گلِ قرمزی کے متذکرہ وصفِ خاص پر روشنی ڈالتے ہوئے بجا لکھا ہے کہ:

......اقبالؔ لالہ کی پیدائش کو صبحِ ازل سے منسوب کرتے ہیں جبکہ بلبل و پروانہ کا ابھی خمیر بھی نہ بنا تھا۔ صبح ازل کے اسی حوالے میں لالہ عشق کی آغوش میں ایک شعلے کی صورت ابھرتا ہے۔ گویا عشق کی تپش اور آگ اسے روزِ ازل سے ملی ہے اور بلبل و پروانہ کو اس آگ کا حقیر سا حصہ بعد میں ملا۔ اس طرح سے لالہ سوزِ عشق کی ایک ازلی اور آفاقی علامت ہے۔ لالہ اسی ازلی آگ اور سوزِ عشق کی حرارت کے باعث سورج سے بھی برتر ہے کیونکہ سورج بھی ازل سے آگ برسا رہا ہے مگر یہ آگ سوزِ عشق سے محروم ہے جبکہ لالہ ازل سے عشق کی آفاقی اور ازلی تپش کا مظہر ہے اور اسی تپش اور چمک کو لے کر آسمان نے شرارے پیدا کیے ہیں...... لالہ ایک ایسی علامت ہے جو اپنی ذات میں چمک، تپش اور سوز رکھتا ہے۔ اسی لیے اسے اقبالؔ کے ہاں برتری حاصل ہے اور پھر یہ بھی کہ لالہ اپنی آگ خود تخلیق کرتا ہے...... لالہ کی عظمت کا ایک سبب عشق ہے۔ اقبالؔ کی نظر میں لالہ کی رنگ آمیزی محض ایک رنگ نہیں ہے، جس کا تعلق کہ نباتی عمل سے ہے بلکہ یہ رنگ عشق کی رنگ آمیزی نے لالہ میں پیدا کیا ہے۔(۴۸)

اقبالؔ کے ہاں لالہ فرد کے ساتھ ساتھ بہت حد تک سرگزشت ملت بیضا کا ترجمان بھی ہے اور تہذیب حجازی کے مدّ و جزر کی بڑی پُر تاثیر تصویریں پیش کرتا ہے یہ تصویریں بیک وقت ندائیہ واستہزائیہ اور رجائیہ ودعائیہ جذبات لیے ہوئے ہیں۔ چند شعر:

یہ چمن وہ ہے کہ تھا جس کے لیے سامانِ ناز — لالۂ صحرا جسے کہتے ہیں تہذیبِ حجاز

(ب د،۱۴۵)

وہ بھی دن تھے کہ یہی مایۂ رعنائی تھا — نازشِ موسمِ گل لالۂ صحرائی تھا

(//،۲۰۰)

ہو گئی رسوا زمانے میں کلاہِ لالہ رنگ — جو سراپا ناز تھے، ہیں آج مجبورِ نیاز

(//،۲۶۴)

ضمیر لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے — چمن کے ذرّے ذرّے کو شہیدِ جستجو کر دے

(//،۲۶۸)

خیاباں میں ہے منتظر لالہ کب سے — قبا چاہیے اس کو خونِ عرب سے

(ب ج،۱۰۵)

حاجت نہیں اے خطۂ گل شرح و بیاں کی — تصویر ہمارے دلِ پُرخوں کی ہے لالہ

(ا ح،۴۵)

اقبالؔ لالے کی آتش قبائی، خودروئی، دل سوزی، سرخوشی و رعنائی اور چاک پیرہنی کو مدنظر رکھتے ہوئے اس رمزِ بلیغ و دلنشین کو تلقین عمل کے لیے بھی بڑی خوبی سے برتتے ہیں ''لالہ علامت بن کر فکر و شعور کا ضروری جزو بن چکا ہے اس لیے اقبالؔ امتِ محمدیؐ کے اس نشان کو

جہاں دیکھتے ہیں، بے تاب ہو جاتے ہیں۔ اپنے دقیق سے دقیق معانی اسی پھول کی وساطت سے ادا کرتے ہیں ___ عجیب شیفتگی اور دل باختگی سے اس پھول کا ذکر کرتے ہیں۔" (۴۹) اس سلسلے میں ان کا بنیادی مقصد افراد ملت کے دلوں میں تگ و تاز پیدا کرنا ہے، مثلاً لکھتے ہیں:

حنا بندِ عروسِ لالہ ہے خونِ جگر تیرا ۔۔۔ تری نسبت براہیمی ہے، معمارِ جہاں تو ہے

(ب د،۲۶۹)

عریاں ہیں تیرے چمن کی حوریں ۔۔۔ چاکِ گل و لالہ کو رفو کر

(ب ج،۵۹)

خدا اگر دلِ فطرت شناس دے تجھ کو ۔۔۔ سکوتِ لالہ و گل سے کلام پیدا کر

(//،۱۴۷)

کہیں کہیں وہ لالہ کو اپنی ذات کی علامت بناتے ہوئے بھی نظم کرتے ہیں اور اس ضمن میں بھی اس گلِ احمریں کے تمام تر تلازمات ان کے پیش نظر رہتے ہیں۔ خواجہ منظور حسین نے اپنے مضمون "اقبالؔ کے چند شعری نشان" میں اس پہلو کی توصیف کی ہے اور ان کے مطابق علامہ نے اپنی شعری ذات وصفات کی رعایت سے اور اپنی ملت سے وابستہ و پیوستہ ہونے کی وجہ سے خود کو لالہ کے روپ میں دیکھا ہے۔ یوں وہ لالہ سے اپنے دل پرخوں کی جذباتی ہم رنگی منسوب کر کے اپنے جذبۂ ضرب و حرب اور ذوق و شوقِ شہادت کا اظہار مؤثر طور پر کر دیتے ہیں۔ (۵۰) داخلی واردات و جذبات پر مبنی چند شعر دیکھیے جن میں علامہ نے لالہ کی علامت کے ذریعے تعلی کے انداز میں اپنی شاعری کی افضلیت ظاہر کی ہے:

اٹھائے کچھ ورق لالے نے، کچھ نرگس نے، کچھ گل نے ۔۔۔ چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستاں میری

(ب د،۶۸)

جمیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے ۔۔۔ نگاہِ شاعرِ رنگیں نوا میں ہے جادو

(ب ج،۱۳)

میری مشاطگی کی کیا ضرورت حسنِ معنی کو ۔۔۔ کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی

(//،۱۴)

مری نوا سے گریبانِ لالہ چاک ہوا ۔۔۔ نسیمِ صبح چمن کی تلاش میں ہے ابھی!

(ض ک،۱۴۲)

اقبالؔ کے نفس سے ہے لالے کی آگ تیز ۔۔۔ ایسے غزل سرا کو چمن سے نکال دو!

(//،۱۴۷)

لالہ کی علامت کے ضمن میں لائقِ تحسین امر یہ بھی ہے کہ بعض اوقات شاعر نے اپنی ذات کی شمولیت سے اس کے خط وخال روشن تر کر دیئے ہیں اور کمال مہارت سے ملتِ اسلامیہ کے فردِ واحد کے جذبات سامنے آجاتے ہیں۔ اس کی دلکش مثال کے طور پر اقبالؔ کی نظم ''لالۂ صحرا'' کا انتخاب کیا جاسکتا ہے جس میں لالہ کی علامت کے مذکورہ تمام عناصر پورے رچاؤ سے سماگئے ہیں۔ نظم یہ ہے:

یہ گنبدِ مینائی، یہ عالمِ تنہائی — مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی

بھٹکا ہوا راہی میں، بھٹکا ہوا راہی تُو — منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی!

خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ — تُو شعلۂ سینائی، میں شعلۂ سینائی!

تُو شاخ سے کیوں پھوٹا، میں شاخ سے کیوں ٹوٹا — اک جذبۂ پیدائی، اک لذّتِ یکتائی!

غوّاصِ محبت کا اللہ نگہباں ہو — ہر قطرۂ دریا میں دریا کی ہے گہرائی

اُس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ — دریا سے اُٹھی لیکن ساحل سے نہ ٹکرائی

ہے گرمیِ آدم سے ہنگامۂ عالم گرم — سورج بھی تماشائی، تارے بھی تماشائی

اے بادِ بیابانی! مجھ کو بھی عنایت ہو — خاموشی و دل سوزی، سرمستی و رعنائی!

(ب ج، ۱۲۱۔۱۲۲)

حامدی کاشمیری اس نظم کی علامتی حیثیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> فکری اعتبار سے یہ نظم موجودہ صدی کے ایک ایسے ہوش مند اور حساس انسان کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیت کو پیش کرتی ہے، جو سائنسی ترقیات کے نتیجے میں قدروں کی ہولناک تباہی کا سامنا کر رہا ہو۔ اقبالؔ ایک منضبط فلسفۂ حیات یعنی انسان کی قوتوں کی نئی شیرازہ بندی میں یقین تو رکھتے تھے لیکن جن لمحوں میں وہ تیز حسیت کے تحت اس فلسفے کی حدود کو پار کرتے ہیں اور ایک انتہائی نازک آفاقی صورتحال سے دوچار ہوتے ہیں، وہ ایک ایسے متضاد رویے کا اظہار کرتے ہیں جو جدید انسان کی شناخت اور مقدر بن چکا ہے۔ ایسے لمحوں میں وہ رسمی عقاید کے جال سے نکل کر اپنے وجود اور کائنات کے رشتوں اور ضابطوں پر نئے سرے سے اور شخصی سچائی کے ساتھ غور وفکر کرتے ہیں، چنانچہ اس نظم میں آرزومندی اور امید کے ساتھ ساتھ تنہائی، خوف، گم شدگی اور نارسائی کے جذبات کا اظہار کیا گیا ہے جو ان کے جدید ذہن کا ثبوت ہیں۔ فکری تضاد، نفسیاتی عمق اور داخلی ردعمل کی پیچیدگی کے جو تیکھے رنگ اس نظم میں جھلکتے ہیں، وہ اقبالؔ کی شخصیت کی گہرائی اور ہمہ گیری کو ظاہر کرتے ہیں۔ (۵۱)

لالہ سے متعلق یہ نکات شاہد ہیں کہ یہ کلامِ اقبالؔ میں خاموشی و دلسوزی، سرمستی و رعنائی کی ایک دلکش علامت کے طور پر ابھرا ہے جس کی نظیر بہم پہنچانا یقیناً محال ہے۔

(۳) پروانہ اور جگنو:

پروانہ اور جگنو اقبالؔ کے وہ کلیدی علائم ہیں جو ان کے فلسفۂ خودی اور تصورِ عشق کی بڑی موثر ترجمانی کرتے ہیں۔ ان کی متعین

خصوصیات کی بنا پر علامہ نے انھیں ''کرمکِ ناداں'' اور ''کرمکِ شب تاب'' سے بھی موسوم کیا ہے۔ دونوں میں وصفِ مشترک 'روشنی' ہے کہ جس سے جگنو کا وجود عبارت ہے اور پروانے کو بھی اسی کی لپک ہے۔ اقبال نے پروانے اور جگنو کی رمزوں کو کلاسیکی پیمانوں کے برعکس نسبتاً وسیع اور نئے تناظر میں پیش کیا ہے۔ مروج شعری روایت میں پروانہ، عاشقِ شمع کے روپ میں نظر آتا ہے اور خود کو اس کے عشق میں جلا کر خاکستر کرڈالتا ہے اور جگنو سے ہم ایک روشن کیڑے کے طور پر متعارف ہوتے ہیں جو حسن و دلکشی کی علامت ہے۔ اقبال اپنے مخصوص شعری وفکری نظام کے تحت دونوں کی علامتی معنویت میں تبدیلی کرتے ہیں اور مختلف تدریجی مراحل سے گزر کر پروانہ اور جگنو منفرد اور جدت آمیز علامتوں میں ڈھل جاتے ہیں۔ اس نئی رمزی تشکیل کے تحت ''اقبال کی شاعری میں کرمکِ ناداں (پروانہ) اور کرمکِ شب تاب (جگنو) شاعر کے دو مختلف ذہنی رویوں کی عکاسی، علامتی انداز میں کرتے ہیں۔ ان میں سے پروانہ منزل کوشی اور جگنو خود شناسی کی علامت ہے، بلکہ اسے تو خضرِ راہ کا منصب بھی حاصل ہے۔ ابتداءً اقبال پروانے کے والہ وشیدا نظر آتے ہیں۔ پھر ان کے ہاں جگنو سے تعلق خاطر ابھرتا ہے۔ کچھ عرصہ وہ ان دونوں کو معیّت میں سفر کرتے ہیں اور ایسا لگتا ہے جیسے انھیں ان دونوں کی یاری پر ناز ہے اور وہ انھیں یکساں اہمیت دینے کے قائل ہیں مگر آخر آخر میں پروانہ، جگنو کے مقابلے میں بتدریج اپنی اہمیت کھونے لگتا ہے اور اقبال کے فکر میں ایک انوکھی خوداعتمادی پیدا ہوجاتی ہے۔''(۵۲) سچی بات یہ ہے کہ علامہ چونکہ تحرک وحرارت پر مبنی مظاہر کو پسند کرتے ہیں اس لیے پروانے کی روشنی کے بے طلب اور جگنو کا سراپا روشنی بن کر اپنے متحرک وجود سے دوسروں کو عمل وحرکت کا پیغام دینا انھیں بہت بھلا لگتا ہے۔ ان رمزوں سے انھوں نے اپنے فلسفۂ خودی کی بھرپور توضیح وصراحت کی ہے اور ان کے کلام میں پروانے کی طلب بلند تر مقاصد کی سچی لگن کی علامت بن گئی ہے۔ اسی طرح جگنو کا اپنی روشنی پر قناعت کر کے دوسروں کی دریوزہ گری سے اجتناب کرنے کا رویہ فقر واستغنا کی رمز کے طور پر پیش ہوتا ہے۔ یوں پروانہ و جگنو کے علائم اقبال کے بنیادی موضوعات کی ترسیل وتفہیم میں مؤثر کردار ادا کرتے نظر آتے ہیں اور اسی بنا پر انھیں اقبال کی کلیدی رمزیں تصور کیا جاتا ہے۔

روایتی معنوں میں پروانے کے عشق کو بلبل کے عشق سے فروتر گردانا گیا ہے کہ یہ کم حوصلہ ہے اور جل مرنے کو ہی محبت کا حاصل سمجھتا ہے۔ اقبال پتنگے کے جل کر خاکستر ہوجانے کو تمنائے روشنی، خودسپردگی اور سیمابیت پر محمول کرتے ہوئے نظرِ ستایش سے دیکھتے ہیں۔ پروانے کے اضطرار واضطراب، ذوقِ تماشائے روشنی، استعجاب واستفسار اور خاکستر ہو کر سراپا نور ہوجانے جیسے مؤثر اوصاف کی شعری تحسین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

واں بھی جل مرتا ہے سوزِ شمع پر پروانہ کیا؟   اس چمن میں بھی گل و بلبل کا ہے افسانہ کیا؟

(ب د،۳۹)

—————

پروانہ تجھ سے کرتا ہے اے شمع! پیار کیوں؟   یہ جانِ بے قرار ہے تجھ پر نثار کیوں؟

(رر،۴۰)

—————

پروانہ، اور ذوقِ تماشائے روشنی کیڑا ذرا سا اور تمنائے روشنی!

(۴۱،//)

جلانا دل کا ہے گویا سراپا نور ہو جانا یہ پروانہ جو سوزاں ہو تو شمعِ انجمن بھی ہے

(۷۶،//)

کیسی حیرانی ہے یہ اے طفلکِ پروانہ خُو! شمع کے شعلوں کو گھڑیوں دیکھتا رہتا ہے تو

(۹۳،//)

پروانے کے یہی اوصاف ہیں جو بالآخر شعرِ اقبال میں علامتی معانی پر منتج ہوتے ہیں۔ اب پروانہ، افرادِ ملت کی علامت ہے جن کے سینوں میں اقبال مقاصد کی حقیقی تڑپ دیکھنے کے متمنی ہیں۔ وہ ان میں 'ذوقِ خود افروزی' پیدا کرنے کے خواہاں ہیں جو 'جگر سوزی' کے باعث ہی ممکن ہے۔ وہ مردِ مسلمان میں 'شعلہ آشامی' کا وصف ابھارنے کے لیے کبھی یاس وحسرت کا پیرایۂ بیان اپناتے ہیں تو کہیں تلقینی و تنبیہی انداز میں اصلاحِ احوال کا فریضہ انجام دینا چاہتے ہیں۔ بعینہٖ وہ ''چراغِ حرم'' کو ملتِ اسلامیہ کی رمزی حیثیت عطا کر کے اس سے پتنگ (ملت اسلامیہ کے فرد) کے لیے ایسی طرزِ طواف کے طلبگار ہوتے ہیں جو اس میں ''سرشتِ سمندری'' پیدا کر دے۔ اس ضمن میں چند شعر:

دکھا وہ حسنِ عالم سوز اپنی چشمِ پُرنم کو جو تڑپاتا ہے پروانے کو، رلواتا ہے شبنم کو

(ب د،۷۳)

اپنے پروانوں کو پھر ذوقِ خود افروزی دے برقِ دیرینہ کو فرمانِ جگر سوزی دے

(۱۶۹،//)

وہ جگر سوزی نہیں، وہ شعلہ آشامی نہیں فایدہ پھر کیا جو گردِ شمع پروانے رہے

(۱۸۶،//)

کوئی ایسی طرزِ طواف تو مجھے اے چراغِ حرم بتا! کہ ترے پتنگ کو پھر عطا ہو وہی سرشتِ سمندری

(۲۵۲،//)

پروانے کی علامتی معنویت اس وقت مزید نکھر جاتی ہے جب اقبال عہد حاضر کے منظر نامے پر اس کا اطلاق کر کے طنز کی کاٹ کو گہرا کرنے کے لیے برتتے ہیں، جیسے:

شمع کو بھی ہو ذرا معلوم انجامِ ستم صرفِ تعمیرِ سحر خاکسترِ پروانہ کر

(ب د،۱۹۱)

یہ راز ہم سے چھپایا ہے میر واعظ نے
کہ خود حرم ہے چراغِ حرم کا پروانہ
(ا ح، ۴۱)

شعرِ اقبال میں پروانے کے مقابلے میں جگنو کی علامت زیادہ معنی خیز ابعاد رکھتی ہے۔ اقبال، جگنو کو ''کرمکِ شب تاب'' قرار دیتے ہوئے پتنگے پر فائق ٹھہراتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ روشن کیڑا پروانے کے برعکس دوسروں کا محتاج نہیں بلکہ خود انحصار، خودشناس اور خودنگر ہے جبکہ پروانہ، طورِ شمع کا کلیم (کچھ اس میں جوشِ عاشقِ حسنِ قدیم ہے+ چھوٹا سا طور تو یہ ذرا سا کلیم ہے، ب د، ۴۱) ہونے کے باوجود ''پرائی آگ کا دلدادہ ہے۔ اس میں حرکت کی صفت ضرور ہے مگر وہ اسے خودی سے ہٹا کر فنا کی طرف لے جاتی ہے۔'' (۵۳) اقبال کی جگنو سے موانست کا تذکرہ کرتے ہوئے میرزا ادیب اپنے مضمون ''علامہ اقبال اور کرمکِ شب تاب'' میں لکھتے ہیں:

......جگنو کتنا معمولی وجود ہے، گہرے اندھیرے میں اس کی بساط ہی کیا ہوتی ہے۔ لیکن چونکہ ضیا افروز ہے، روشن و تابندہ ہے اور بڑی بات یہ کہ تابندہ و درخشندہ ہونے کے ساتھ ساتھ متحرک بھی ہے، اس لیے علامہ نے اس کا ذکر اپنے کلام میں بار بار کیا ہے اور ہر بار ان کا اندازِ بیان توصیفی ہے...... علامہ نے جگنو کے حوالے سے بتدریج فکری ارتقا کی مختلف منزلیں طے کی ہیں۔ پہلی منزل میں جگنو ایک ذرا سا کیڑا ہونے کے باوجود ایک بے کس پرندے کی مدد کرتا ہے۔ گویا وہ اندھیروں میں ایک چراغ روشن ہے جو دوسروں کی راہوں میں روشنی بکھیر کر ان کی راہنمائی کرتا ہے۔ مگر آخری منزل تک پہنچتے پہنچتے جگنو سراپا نور بن جاتا ہے اور یہ نور ___ نورِ مستعار نہیں بلکہ اس کا اپنا نور ہے...... (۵۴)

بانگِ درا کی نظموں ''ہمدردی''، ''جگنو'' اور ''ایک پرندہ اور جگنو'' میں اقبال نے جگنو کے ظاہری اوصاف گنوائے ہیں جن کو پیشِ نظر رکھ کر وہ بعد ازاں اسے ایک علامت کے طور پر برتتے ہیں، مثلاً ''ہمدردی'' میں بلبل کی آہ و زاری سن کر جگنو کی زبانی ان خیالات کا اظہار کرایا گیا ہے:

حاضر ہوں مدد کو جان و دل سے
کیڑا ہوں اگرچہ میں ذرا سا
کیا غم ہے جو رات ہے اندھیری
میں راہ میں روشنی کروں گا
اللہ نے دی ہے مجھ کو مشعل
چمکا کے مجھے دیا بنایا
ہیں لوگ وہی جہاں میں اچھے
آتے ہیں جو کام دوسروں کے
(ب د، ۳۵)

اسی طرح نظم ''جگنو'' کا ابتدائی حصہ دیکھیے جس میں بڑی نادر تمثالوں سے اس کیڑے کی صفات گنوائی گئی ہیں:

جگنو کی روشنی ہے کاشانۂ چمن میں
یا شمع جل رہی ہے پھولوں کی انجمن میں
آیا ہے آسماں سے اُڑ کر کوئی ستارہ
یا جان پڑ گئی ہے مہتاب کی کرن میں

یا شب کی سلطنت میں صبح کا سفیر آیا — غربت میں آ کے چمکا، گمنام تھا وطن میں
تکمہ کوئی گرا ہے مہتاب کی قبا کا — ذرّہ ہے یا نمایاں سورج کے پیرہن میں
حسنِ قدیم کی یہ پوشیدہ اک جھلک تھی — لے آئی جس کو قدرت خلوت سے انجمن میں
چھوٹے سے چاند میں ہے ظلمت بھی روشنی بھی — نکلا کبھی گہن سے، آیا کبھی گہن میں

(ب د، ۸۴)

''ایک پرندہ اور جگنو'' میں ایک مرغ نوا پیرا (جو بلبل بھی ہو سکتا ہے!) سے مکالمے کے دوران جگنو قدرتِ حق کی ودیعت کردہ صلاحیتوں کی جانب اشارہ کرتے ہوئے اپنی چمک کو ''فردوسِ نظر'' قرار دیتا ہے۔ وہ باور کراتا ہے کہ قدرت نے اس کے پروں کو ضیا بخشی ہے، اسے گلزار کی مشعل بنایا اور سوز سے نوازا ہے۔ وہ یہاں تک کہتا ہے کہ:

لباسِ نور میں مستور ہوں میں — پتنگوں کے جہاں کا طور ہوں میں

(ب د، ۹۴)

جگنو کے ان ظاہری اوصاف سے اقبالؔ پر جو باطنی خوبیاں مترشح ہوتی ہے، وہ انھیں بے مثل علامتی آہنگ میں ڈھال دیتے ہیں۔ دیکھیے ابیات ذیل میں جگنو کی علامت کا اطلاق اس کی ہمدردانہ فطرت، جلائے قلبی اور چمک دمک کے پیشِ نظر بڑے پُر تاثیر انداز میں ہوا ہے:

وادیِ ہستی میں کوئی ہم سفر تک بھی نہ ہو — جادہ دکھلانے کو جگنو کا شرر تک بھی نہ ہو

(ب د، ۱۵۷)

کیا ذرّے کو جگنو، دے کے تابِ مستعار اس نے — کوئی دیکھے تو شوخی آفتابِ جلوہ فرما کی

(//، ۲۲۵)

مجھے عشق کے پر لگا کے اُڑا — مری خاک جگنو بنا کے اُڑا

(ب ج، ۱۲۴)

یہاں پہلے شعر میں جگنو رہنمائی کی علامت ہے جس کے نور کا ایک شرر بھی جادہ دکھانے کے لیے کافی ہے۔ دوسرے شعر میں ذرّہ، مسلمان کی علامت ہے جسے آفتابِ جلوہ فرما (فرنگ) کی شوخی نے تابِ مستعار (تہذیبِ حاضر) دے کر جگنو بنا دیا ہے جو چمک دمک کا سمبل ہے، جبکہ آخری شعر میں جگنو جذبۂ عشق کی حدت کی رمز کے طور پر متعارف ہوا ہے۔ یوں جگنو کے ظاہری اوصاف بڑے قرینے سے علامتی معنویت پر منتج ہو جاتے ہیں۔

پروانے اور جگنو کے علائم تضاد و تقابل کی صورت میں زیادہ نکھر کر سامنے آتے ہیں۔ اقبالؔ یہ موازنہ کرتے ہیں اور اس کا مقصد

جگنو کا پروانے پر تفوق ثابت کرنا ہے۔ ایسے مواقع پر محسوس ہوتا ہے کہ ''پروانے اور جگنو کا مقام اقبال کی بصیرت نے متعین کر لیا (ہے) اور اب ان دونوں کلمات کی معنویت بالکل بدل گئی ہے۔ اب اقبالؔ نے محسوس کیا کہ پروانہ، جگنو پر تفوق رکھتا ہے کیونکہ اس کی روشنی بے تب و تاب سہی لیکن غیر کی روشنی سے مستعار نہیں ہے۔ بہ الفاظ دیگر اب جگنو وہ طالبِ حقیقت ہو گیا جو غیروں سے نور مانگنے کے بجائے اپنے وجودِ باطنی کی روشنی پر اعتماد کرتا ہے اور اسی روشنی میں اپنی منزل کا سراغ پاتا ہے۔ جگنو مقلد نہیں کہ دوسروں سے طالبِ فیض ہو۔ خود اس کے وجودِ معنوی میں جو ممکنات مخفی ہیں ان ہی کے ارتقا سے منزلِ کبریا تک پہنچنا چاہتا ہے۔ یہ مقام وہ ہے جہاں خودی کی تربیت ہوتی ہے...... جگنو اپنے پروں سے اڑتا ہے۔ اس لیے پروانے پر تفوق حاصل ہے کہ متاعِ نفس کر چکا ہے اور سوزِ حیات سے بہرہ یاب ہے...... جگنو ''دارائے نظر'' ہے اور یہ نظر اسے اپنے وجودِ باطنی کی گہرائیوں کو ٹٹولنے سے ملی ہے۔ اس کے خلاف پروانہ دوسروں کی آتشِ فروزاں سے طالبِ نور ہے۔ اس کی تپش اور اس کی بے قراری کا انجام یہ ہے کہ دوسروں کی آگ میں جل کر خاک ہو جائے......'' (۵۵) یاد رہے کہ جگنو اور پروانے کے مابین تفاوت کو ظاہر کرنے کے لیے اقبالؔ بظاہر دونوں کی خصوصیات کو بالمقابل لاتے ہیں مگر بباطن ان کا مقصد ان کی وساطت سے اپنے کلام کی علامتی جہتوں کو روشن کرنا ہے، جیسے:

پروانہ اک پتنگا، جگنو بھی اک پتنگا   وہ روشنی کا طالب، یہ روشنی سراپا

(ب د، ۸۴)

اسی طرح انھوں نے بالِ جبریل کی نظم ''پروانہ اور جگنو'' میں صرف دو شعروں میں مکالمت ومخاطبت کی ڈرامائی فضا میں دونوں رموز کا فرق آئینہ کر دیا ہے۔ یہاں پروانہ ایسی اقوام کی علامت ہے جو پرائی آگ کا طواف کرتی ہیں جبکہ جگنو خودداری کی رمز بلیغ ہونے کے ناتے حاکم اقوال وملل کی دریوزہ گری سے ہر آن گریزاں ہے، یہ مختصر نظم دیکھیے:

پروانہ:

پروانے کی منزل بہت دُور ہے جگنو
کیوں آتشِ بے سوز پہ مغرور ہے جگنو

جگنو:

اللہ کا سو شکر کہ پروانہ نہیں میں
دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ نہیں میں

(ب ج، ۱۱۵)

یوں دیکھا جائے تو پروانہ و جگنو کے علائم کے سلسلے میں علامہ کے ہاں ایک تدریجی ارتقا ملتا ہے جس کے تحت اوّل اوّل تو وہ ان دونوں کی الگ الگ صفات سے آشنا کرتے ہیں، بعد ازاں انھیں برابر کی اہمیت دیتے ہیں ___ اور پھر بالآخر دونوں کا موازنہ ومقائسہ

کرتے ہوئے جگنو کی پروانے پر فوقیت ثابت کر دیتے ہیں۔ تاہم ایک دوسرے زاویے سے ڈاکٹر وزیر آغا کے الفاظ میں یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ: ''اقبال کی شاعری میں پروانے کی موت واقع نہیں ہوئی بلکہ اسے جگنو کا منصب عطا ہو گیا ہے اور جس روشنی کی اسے تلاش تھی، وہ اسے نہاں خانۂ دل سے مہیا کر دی گئی ہے۔'' (۵۶)

(۴) نَے:

شعرِ اقبال میں نَے فنونِ لطیفہ کی علامت ہے تاہم اقبال نے اس کا زیادہ تر تعلق شاعری سے قائم کیا ہے۔ اس نسبت سے وہ شاعر کو ''نَے نواز'' اور شاعری کو ''نَے نوازی'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ ان کے مطابق نَے کی اصل ''چُوبِ نَے'' نہیں بلکہ نَے نواز کا دل ہے جس کے نفس کی حرارت اس کی نَے میں سوز پیدا کر دیتی ہے۔ بعینہٖ فن کار کے قلب کی حدت اس کے فن پارے پر اثر انداز ہوتی ہے، جیسا کہ اقبال نے ضربِ کلیم کی نظم ''سرود'' میں نَے نوازی کے حقیقی مقصد سے یوں متعارف کرایا ہے:

آیا کہاں سے نالۂ نے میں سرورِ مَے ‌ ‌ ‌ ‌ اصل اس کی نَے نواز کا دل ہے کہ چُوبِ نَے
دل کیا ہے، اس کی مستی و قوت کہاں سے ہے ‌ ‌ ‌ ‌ کیوں اس کی اک نگاہ اُلٹتی ہے تختِ کے
کیوں اس کی زندگی سے ہے اقوام میں حیات ‌ ‌ ‌ ‌ کیوں اس کے واردات بدلتے ہیں پے بہ پے
کیا بات ہے کہ صاحبِ دل کی نگاہ میں ‌ ‌ ‌ ‌ جچتی نہیں ہے سلطنتِ روم و شام و رے
جس روز دل کی رمز مغنّی سمجھ گیا ‌ ‌ ‌ ‌ سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

(ض ک،۱۱۴،۱۱۵)

اقبال کے نزدیک ایسا فن کار جو ''دل کی رمز'' سمجھنے سے قاصر ہے، اس کا فن سرتا سر بے معنی ہے۔ اس کی نوا میں موت کے بجائے زندگی کا پیغام ہونا چاہیے اور اگر وہ تب و تابِ زندگی سے عاری ہو تو اس کا ''طریقِ نَے نوازی'' اُمم کی ہلاکت کا سبب بن جاتا ہے:

نہ جدا رہے نوا گر تب و تابِ زندگی سے ‌ ‌ ‌ ‌ کہ ہلاکیِ اُمم ہے یہ طریقِ نَے نوازی

(ض ک،۷۴)

اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام ‌ ‌ ‌ ‌ حرام میری نگاہوں میں نائے و چنگ و رباب

(//،۱۲۶)

نوا کو کرتا ہے موجِ نفس سے زہر آلود ‌ ‌ ‌ ‌ وہ نَے نواز کہ جس کا ضمیر پاک نہیں

(//،۱۳۱)

ان کے ہاں نَے کی علامت اس وقت زیادہ بامعنی، کارگر اور پُر تاثیر ہو جاتی ہے جب وہ اس کا اطلاق خصوصیت کے ساتھ شاعر اور شاعری پر کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ابتداءً اقبال نے روایتی انداز میں نَے کو شاعری کی علامت ٹھہرایا ہے، مثلاً لکھتے ہیں:

پنہاں درونِ سینہ کہیں راز ہو ترا ‌ ‌ اشکِ جگر گداز نہ غماز ہو ترا
گویا زبانِ شاعرِ رنگیں بیاں نہ ہو ‌ ‌ آوازِ نَے میں شکوۂ فرقت نہاں نہ ہو
(ب د،۵۰)

بعدازاں وہ نَے کو شاعر کے لیے بلندتر مقاصد کی رمز کے طور پر برت کر اس کا دائرہ وسیع تر کر دیتے ہیں۔ اب وہ شاعر کو عجمی لے (غیر اسلامی تصورات پر مبنی شاعری) سے گریز کی تلقین کرتے ہوئے یوں گویا ہوتے ہیں:

مشرق کے نیستاں میں ہے محتاجِ نفس نَے ‌ ‌ شاعر ترے دل میں نفس ہے کہ نہیں ہے
تاثیرِ غلامی سے خودی جس کی ہوئی نرم ‌ ‌ اچھی نہیں اس قوم کے حق میں عجمی لَے
(ض ک، ۱۲۷)

کلامِ اقبال میں نَے کی رمزی حیثیت شاعر کی ذات کی شمولیت کے ساتھ بڑے دلکش پیرایوں میں ڈھلی ہے۔ ایسے مواقع پر وہ اپنی نَے (شاعری) میں حدت، شوق اور جذبۂ خودی کو رواں دواں محسوس کرتے ہیں جو "نغمۂ اللہ ھو" میں ڈھل گئی ہے۔ اس سلسلے میں کبھی کبھار ان کے ہاں لاحاصلی کے یہ جذبات بھی ابھرتے نظر آتے ہیں کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے تھے، نہیں کہہ سکے اور کبھی یوں بھی ہوا ہے کہ وہ تصلیفی لب و لہجے میں اپنی نَے نوازی پر تفاخر کا اظہار کر کے یہ مؤقف قائم کرتے ہیں کہ ان کا نفس بے شک ہندی ہے، لیکن مقامِ نغمہ تازی ہے ___ جو حجازی لَے کو جنم دیتا ہے اور اقبال جیسے نَے نواز کا حقیقی منصب بھی یہی ہے ___ اس قبیل کے چند رمزی و علامتی شعر دیکھیے جن سے آج کے شاعر کے لیے لائحۂ عمل بھی بخوبی اخذ ہوتا ہے:

شوق مری لَے میں ہے، شوق مری نَے میں ہے ‌ ‌ نغمۂ 'اللہ ھو' میرے رگ و پے میں ہے
(ب ج، ۹۶)

وہی میری کم نصیبی، وہی تیری بے نیازی ‌ ‌ مرے کام کچھ نہ آیا، یہ کمالِ نَے نوازی
(//، ۱۷)

کوئی دیکھے تو میری نَے نوازی ‌ ‌ نفس ہندی، مقامِ نغمہ تازی
(//، ۸۲)

(۵) خونِ جگر:

خونِ جگر، علامہ کے کلام میں محنتِ شاقہ، سوز و تڑپ اور داخلی اضطرار و اضطراب کی علامت ہے۔ فنونِ لطیفہ ہو یا کارزارِ زیست، اقبال خونِ جگر صرف کرنے کے قائل ہیں کہ اسی سے زندگی میں معجزاتی شان پیدا ہوتی ہے۔ یہ فرد کے سچے اور کھرے جذبات کی ترسیل کا جزوِ لاینفک ہے۔ شاید اسی نسبت سے ڈاکٹر یوسف حسین خان نے اپنی قابلِ قدر تصنیف روحِ اقبال میں اقبال کے ہاں "خونِ جگر" کو خلوص،

کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ وہ فنِ شاعری کے حوالے سے اس رمز کی توضیح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

شاعر کی ایک بڑی خصوصیت اس کا خلوص ہے۔ یہ خلوص عقلی بھی ہو سکتا ہے اور جذباتی بھی۔ اقبال کے ہاں جذباتی رنگ حاوی ہے اور بعض جگہ ان دونوں کا جمالیاتی امتزاج بڑی خوبی سے کیا ہے۔ لیکن پھر بھی جذبے کی پُر اسرار کیفیت نمایاں ہے۔ جذبہ چاہتا ہے کہ زندگی کے دوسرے سب محرکوں کو اس کی خاطر قربان کر دیا جائے اور بس وہی باقی رہے۔ وہ ہر اس چیز کو فنا کر دینا چاہتا ہے، جو وہ خود نہیں ___ اس کے اخلاص کو کسی کی شرکت گوارا نہیں۔ غیر مخلص شاعر، شاعر نہیں نقال ہے۔ شعر پر کیا منحصر، کوئی فن سوز اور خلوص کے بغیر اپنے اظہار میں مکمل اور کامیاب نہیں ہو سکتا۔ شاعر خلوتِ دوست میں اپنے نالوں ہی کے ذریعے حدیث شوق بیان کر سکتا ہے، جو آلائش نفس سے پاک ہوتے ہیں...... اقبال نے جس چیز کو خونِ جگر کہا ہے، وہ یہی خلوص ہے، جس کی پرورش جذبے کی آغوش میں ہوئی ہو۔ اپنی نظم ''مسجد قرطبہ'' میں وہ کہتا ہے کہ معجزہ ہائے فن آنی اور فانی ہیں، سوائے ان کے جن کی تہ میں جذبہ وخلوص کارفرما ہوں...... مغنی کی نوا پرورش دل وجگر کے خون سے ہونی چاہیے، ورنہ وہ بے اثر رہے گی۔ جب صاحب ساز کا لہو رگِ ساز میں رواں ہو تو نغمے کا زیر و بم دلوں کی تسخیر کی ضمانت بن جاتا ہے...... نغمہ اس وقت تک نغمہ نہیں بنتا جب تک اس کی پرورش جنون کی آغوش میں نہ ہوئی ہو۔ وہ اس آگ کے مثل ہے جسے آرٹسٹ نے اپنے دل کے خون میں حل کیا ہو۔ ایک تو آگ اور پھر ایک حساس دل کے خون میں حل کی ہوئی، اس کی تاثیر کا کیا کہنا اگر شعر میں جذبہ وخلوص نہیں تو وہ بجھی ہوئی آگ کے مثل ہے...... (۵۷)

ایک اعتبار سے اقبال نے خونِ جگر کو عشق کی علامت کے طور پر برتا ہے۔ عشق کسی شخص مخصوص سے ہو یا مقصد جلیل سے اس میں سخت کوشی کا اظہار خونِ جگر صرف کرنے سے ہی ہوتا ہے۔ جبھی تو علامہ نے تمام تر معجزاتی فن پاروں، تخلیقی مقاصد اور روحانی و مادی اہداف و اعمال کے حصول کے لیے اسے ضروری قیاس کیا ہے۔ یوں یہ ایک سطح پر عشق ہی کا متبادل ہے۔ عزیز احمد نے اقبال کی اس رمز کی یوں عقدہ کشائی کی ہے:

جگر کا خون ہو جانا عشق کے عملِ تسخیر کی تکمیل ہے۔ اس لیے ''خونِ جگر'' بہ حیثیت علامت اور اصطلاح تسخیرِ عشق کے بعد انسان کا تخلیقی جذبہ ہے۔ ''خونِ جگر'' کی اصطلاح میں فن کار کے تخلیقی جذبے کی پوری کلیت ہے۔ اس کی اندرونی تپش، اس کا سوز و گداز، اس کی اعلیٰ ترین تصوریت اور سخت ترین محنت، دوسرے الفاظ میں جوشِ حرکتِ حیات جب عشق کو فن کار کی تخلیق کا محرک بناتا ہے تو اس کا جذبۂ تخلیق ''خونِ جگر'' کہا جا سکتا ہے۔ خونِ جگر سے تمام فنون کی تخلیق ہوتی ہے۔ زمانے پر فتح پانے کے لیے جب عشق انسان سے سچے آرٹ کی تخلیق کرانا چاہتا ہے تو حالت وجدان میں اس کا جگر خون کر دیتا ہے۔ خونِ جگر، عشق کا وہ حاصل ہے جس سے انسان فنون کی تخلیق کرتا ہے۔ اس خونِ جگر سے فن کار مادی یا غیر مرئی اشیا میں جان سی ڈال دیتا ہے۔ ان کو ایک طرح کی زندگی اور بڑے سوز و ساز کی زندگی بخشتا ہے...... ''خونِ جگر'' کا یہ عمل جس سے غیر منظم مادے میں اثر و سوز حسن، القصہ ایک طرح کی زندگی پیدا ہوتی ہے۔ (۵۸)

اسی طرح ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی اپنے مضمون ''کلامِ اقبال میں خونِ جگر کی علامتی حیثیت'' میں اس علامت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

خونِ جگر، فن کار کی شخصیت کے توسط سے فن پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس میں تاثیر اور سوز کی کیفیت پیدا کرتا ہے، لیکن خونِ جگر کا فن سے براہِ راست تعلق بھی ہے۔ یہاں 'خونِ جگر' سے مراد، فن سے فن کار کی گہری لگن ہے اور گہری لگن، احترامِ فن اور کاوشِ فن دونوں پر مشتمل ہے۔ اقبال نے جا بجا جذبے کو فن کی روح کہا ہے، لیکن اس روح کی نمود کے لیے الفاظ کا موزوں ترین قالب بھی درکار ہے اور قالب کی ساخت و پرداخت میں فن کار کے شعور و ادراک، تفکر و تخیل، مشق و مہارت، چابکدستی اور ہنرمندی، ان سب عوامل کا حصہ ہوتا ہے۔۔۔ یہ سلیقہ مسلسل مشق و مزاولت اور کسبِ ریاض سے پیدا ہوتا ہے۔ گویا فن پر پوری قدرت حاصل کرنے کے لیے بھی خونِ جگر صرف کرنا پڑتا ہے۔ (۵۹)

اقبال کی ابتدائی شاعری میں ''خونِ جگر'' کی یہ علامت قدرے روایتی معنوں میں نمود کرتی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ان شعروں سے بھی شاعر کے جدت پسند ذہن کا سراغ ضرور ملتا ہے جو بالآخر اس رمز کو تخلیق مقاصد کی سچی لگن کی ترجمانی کے لیے مستعار لیتا ہے۔ مثلاً اگر روایتی رنگ میں اس طرح کے شعر ہیں:

لطف مرنے میں ہے باقی، نہ مزا جینے میں ۔۔۔ کچھ مزا ہے تو یہی خونِ جگر پینے میں

(ب د، ۱۷۰)

تر آنکھیں تو ہو جاتی ہیں، پر کیا لذت اس رونے میں ۔۔۔ جب خونِ جگر کی آمیزش سے اشک پیازی بن نہ سکا

(،، ۲۹۱)

تو بھرپور علامتی معنویت لیے ہوئے ایسے اشعار بھی کلامِ اقبال میں موزوں ملتے ہیں، جہاں 'خونِ جگر' کہیں مومن کے شوقِ شہادت کی علامت ہے تو کہیں فرد کی محنتِ شاقہ اور بلند نظری کے ضمن میں اس کا بیان ہوا ہے ___ اور کمال یہ ہے کہ ہر جگہ اس رمز کی وساطت سے معانی کے نئے باب رقم ہوئے ہیں، جیسے:

حنا بندِ عروسِ لالہ ہے خونِ جگر تیرا ۔۔۔ تری نسبت براہیمی ہے، معمارِ جہاں تو ہے

(ب د، ۲۶۹)

پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی؟ ۔۔۔ باقی ہے ابھی رنگ مرے خونِ جگر میں!

(ب ج، ۱۰۴)

عشقِ بتاں سے ہاتھ اٹھا، اپنی خودی میں ڈوب جا ۔۔۔ نقش و نگارِ دیر میں خونِ جگر نہ کر تلف

(،، ۳۹)

بچتے نہیں بخشے ہوئے فردوسِ نظر میں ۔۔۔ جنت تری پنہاں ہے ترے خونِ جگر میں

(،، ۱۳۳)

اقبال نے 'خونِ جگر' کی رمزی سطح کا بہترین اظہار شاعری اور دیگر فنونِ لطیفہ میں اس کی افادیت و اہمیت بتاتے ہوئے کیا ہے۔

ان کے خیال میں صرف وہی سخنوری اہل زمین کے لیے 'نسخۂ زندگی دوام' ہے جو خونِ جگر سے تربیت پاتی ہے اور ایسی شاعری کی مثال وہ خود اپنی 'نوا' کی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ دراصل وہ اس امر سے بخوبی آگاہ ہیں کہ ''خونِ جگر سے مراد شاعر یا فن کار کا کربِ تخلیق (Creative Agony) ہے۔ کربِ تخلیق شاعر کی پوری فنی شخصیت کو محیط ہے۔ ایک عظیم فن کار کے لیے سب سے پہلے تو یہ لازمی ہے کہ وہ زندگی کے ساتھ مخلص ہو یعنی وہ اپنے اعماقِ جاں میں زندگی کے بارے میں ایک زاویۂ نگاہ رکھتا ہو۔ ایک عظیم فن کار اپنے جذبات کو مدت العمر اپنے دامانِ جاں میں پالتا ہے۔ جب کبھی کوئی شعری تجربہ پختہ ہوتا ہے، تبھی وہ اس کو فن میں ظاہر کرتا ہے...... وہ اپنے جذبات کو لطیف تر اور رفیع تر بنانے کی سکت رکھتا ہے...... اور یہ ساری کدوکاوش اور یہ ساری عرق ریزی اور یہ سارا کربِ عظیم اس کے درون میں ہر لحظہ برپا رہتا ہے جو آخر آخر اس کے جگر کو لہو کر کے چھوڑتا ہے۔(۶۰) اسی طرح دیگر فنون مثلاً فنِ مصوری و مجسمہ سازی، فنِ تعمیر، موسیقی و نغمہ گری کے لیے بھی وہ خونِ جگر کو لازمی خیال کرتے ہیں ___ دیکھیے ذیل کے اشعار میں یہ رمز بلیغ کیسی ندرت دکھاتی ہے:

اہلِ زمیں کو نسخۂ زندگیِ دوام ہے　　خونِ جگر سے تربیت پاتی ہے جو سخنوری
(ب د،۲۱۱)

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت　　معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود
قطرۂ خونِ جگر سِل کو بناتا ہے دل　　خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود
(ب ج،۹۵)

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر　　نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر
(〃،۱۰۱)

خونِ دل و جگر سے ہے میری نوا کی پرورش　　ہے رگِ ساز میں رواں، صاحبِ ساز کا لہو
(〃،۱۱۳)

علامہ کے ہاں خون جگر صرف کرنا اس حد تک اہم ہے کہ وہ اسے فلسفہ سازی کے لیے بھی ضروری گردانتے ہیں اور ایسے مواقع پر یہ علامت سوز و تڑپ اور داخلی واردات کی شدت وحدت کے طور پر برتی گئی ہے، مثلاً لکھتے ہیں:

جس معنیِ پیچیدہ کی تصدیق کرے دل　　قیمت میں بہت بڑھ کے ہے تابندہ گہر سے
یا مردہ ہے یا نزع کی حالت میں گرفتار　　جو فلسفہ لکھا نہ گیا خونِ جگر سے
(ض ک،۴۲)

حقیقت یہ ہے کہ 'خونِ جگر' اقبالؔ کی کلیدی رمز اور ''بڑا ہی وسیع استعارہ بالکنایہ''(۶۱) ہے جو ان کے فلسفۂ خودی، عشق اور تصورِ تحرک و حرارت کو سمجھنے میں معاون ٹھہرتا ہے۔ وہ اسے 'سرمایۂ حیات' سمجھتے ہیں اور عصرِ حاضر کو 'میدانِ جنگ' قرار دے کر 'نوائے چنگ' کے بجائے 'زورِ دست و ضربتِ کاری' کا تقاضا کرتے ہیں جو یقیناً خون دل و جگر کے بغیر ممکن نہیں کہ فطرت 'جل ترنگ' نہیں 'لہو ترنگ' ہے:

یہ زورِ دست و ضربتِ کاری کا ہے مقام　　میدانِ جنگ میں نہ طلب کر نوائے چنگ
خونِ دل و جگر سے ہے سرمایۂ حیات　　فطرت 'لہو ترنگ' ہے غافل! نہ 'جل ترنگ'

(ض ک،۱۰)

(۶) آھو:

آزادانہ زندگی، بے نیازی اور ہوشیاری کے اوصاف کے پیشِ نظر 'آہو' بھی علامہ کی دلپسند علامت ہے۔ خاص طور پر 'نافۂ آہو' کو وہ روحانی و باطنی صفات کی رمز تصور کر کے عمدہ معانی پیدا کرتے ہیں۔ اقبال نے چونکہ تہذیب حجازی کی بازیافت کے لیے اکثر مقامات پر صحرائے عرب کا استعارہ برتا ہے، لہٰذا اس نسبت سے وہ صحرا کے ایک چوکس اور فعال کردار 'آہو' کو مردِ مومن کی علامت ٹھہراتے ہیں۔ شعرِ اقبال میں آہو ماضی کے مسلمانوں کا روشن سمبل بھی ہے اور یہ عہد حاضر کے عمل و تحرک سے عاری افراد کی علامتی معنویت بھی پیش کرتا ہے جو بے عملی کے باعث 'بے نافہ' (صلاحیتوں سے عاری) ہیں۔ وہ 'بھٹکے ہوئے آہو' کو 'سوئے حرم' لے جانے کی تمنا کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں اور بعض اوقات یہ بھی ہوا ہے کہ وہ بڑے رجائی انداز میں برسے ہوئے بادل میں بجلیوں کو خوابیدہ دیکھتے ہوئے اپنے صحرا (ملتِ اسلامیہ) میں پوشیدہ آہوؤں کا سراغ دیتے ہیں۔ دیکھیے ذیل کے اشعار میں دعائیہ و رجائیہ ہر دو طرح کے انداز اپنا کر انھوں نے 'آہو' کی علامت کو نئے معانی سے ہمکنار کر دیا ہے جو سرتاسران کے تصورات و نظریات کی تائید و ترسیل کرتے ہیں:

دردِ لیلیٰ بھی وہی، قیس کا پہلو بھی وہی　　نجد کے دشت و جبل میں رمِ آہو بھی وہی

(ب د،۱۶۷)

بھٹکے ہوئے آہو کو پھر سوئے حرم لے چل　　اس شہر کے خوگر کو پھر وسعتِ صحرا دے

(//،۲۱۲)

اپنے صحرا میں بہت آہو ابھی پوشیدہ ہیں　　بجلیاں برسے ہوئے بادل میں بھی پوشیدہ ہیں

(//،۲۱۴)

آج بھی اس دیس میں عام ہے چشمِ غزال　　اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دلنشیں

(ب ج،۹۹)

دراصل وہ مردِ مومن کو ''غزالِ تاتاری'' کے روپ میں دیکھنے کے خواہاں ہیں جو زمانۂ امن و صلح میں تو غزالِ رعنا کے پیکر میں نمود کرتا ہے مگر زمانۂ جنگ میں 'شیرانِ غاب سے بڑھ کر' جنگجویانہ اوصاف اپنا لیتا ہے:

اگر ہو جنگ تو شیرانِ غاب سے بڑھ کر　　اگر ہو صلح تو رعنا غزالِ تاتاری

(ص ۱۷۱)

اقبالؔ مجاہدانہ حرارت کے نتیجے میں پیش آنے والی قید و بند کی صعوبت اور اسیری کو بھی صرف اس لیے سراہتے ہیں کہ اس کے نتیجے میں فرد 'مشکِ اذفر' بن کر لوٹتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ تحرک و عمل کے داعی ہیں اور ان کے مطابق صحرا میں 'آہوے تاتاری' کا سراغ ظن و تخمیں (محض اندازوں) سے نہیں 'مشامِ تیز' (محنتِ شاقہ) سے ملتا ہے، مثلاً لکھتے ہیں:

مشک بن جاتی ہے ہو کر نافۂ آہو میں بند　　　مشکِ اذفر چیز کیا ہے، اک لہو کی بوند ہے

(ب د،۲۵۳)

ظن و تخمیں سے ہاتھ آتا نہیں آہوے تاتاری　　　مشامِ تیز سے ملتا ہے صحرا میں نشاں اس کا

(ب ج،۳۷)

انھوں نے ''نفسیاتِ غلامی' کی توضیح کرتے ہوئے 'رمِ آہو' کو بزدلی کی علامتی حیثیت بھی دی ہے، جیسے:

باقی نہ رہے شیر کی شیری کا فسانہ　　　بہتر ہے کہ شیروں کو سکھا دیں رمِ آہو

(ض ک،۱۴۰)

'آہوے تاتاری' یا 'غزالِ تاتاری' کے ساتھ ساتھ علامہ نے 'آہوے مشکیں' کے علامتی تذکرے سے بھی اپنے کلام کی دلکشی اور معنی خیزی میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے۔ اس سلسلے میں ایک جگہ وہ مہدی کو 'آہوے مشکیں' قرار دے کر اس سے انقلاب اور اجتہاد مراد لیتے ہیں اور ان کے نزدیک فرد کی مہدی کے تخیل سے بیزاری 'ختن' (ملت اسلامیہ) کو اس نایاب اور نادر ہرن سے ناامید کر دے گی۔ بعینہٖ وہ ختن کو تہذیب حجازی اور آہو کو فرد کی علامت ٹھہراتے ہوئے سیاسی فرزندوں کو ابلیس کا یہی پیغام سناتے ہیں کہ تمھاری کامیابی اس میں ہے کہ اہلِ حرم سے ان کی روایات چھین لو اور یوں گویا 'آہو' کو 'مرغزارِ ختن' سے نکال دو۔ کبھی کبھی اقبالؔ یورپی اقوام کے تہذیبی بنجر پن کی جھلک دکھانے کے لیے بھی یہ علامت برتتے ہیں اور خود کو ''صیادِ معانی'' کہہ کر یہ موقف قائم کرتے ہیں کہ ان قوموں کے تمام آہو (افراد) 'بے نافہ' (روحانی ثمرات سے عاری) ہیں، مثلاً شعر دیکھیے:

نومید نہ کر آہوے مشکیں سے ختن کو　　　اے وہ کہ تو مہدی کے تخیل سے ہے بیزار

(ض ک،۵۹)

آہو کو مرغزارِ ختن سے نکال دو　　　اہلِ حرم سے ان کی روایات چھین لو

(〃،۱۴۶)

دلکش ہے فضا، لیکن بے نافہ تمام آہو!　　　صیادِ معانی کو یورپ سے ہے نومیدی

(〃،۱۷۲)

شعر اقبالؔ میں آہو کی علامتی معنویت پر روشنی ڈالتے ہوئے خواجہ منظور حسین لکھتے ہیں کہ:

آہو میں وہ اوصاف ہیں جنھیں اقبال آزادانہ زندگی سے وابستہ کرتے ہیں، اس کی نس نس میں بجلی بھری ہوئی ہے، وہ پابندیوں سے رم کرتا ہے اور آسانی سے قابو نہیں آتا۔ ان صفات کی مناسبت سے انھوں نے خود کو یہ غزالی صفت دی ہے (زکمند شہر یاراں رم آہوانہ دارم)۔ اقبال کے شعری مزاج کا ایک خاص وصف یہ بھی ہے کہ کبھی وہ اندر یا باہر کے کسی منظر سے لگاؤ پیدا کر لیتے ہیں اور کبھی اس سے بالکل الگ تھلگ اور بے نیاز ہو جاتے ہیں۔ ایک مستغنی اور متحرک مزاج کی اس سے زیادہ بلیغ تصویر مشکل سے ملے گی (ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پرواخرام!) مرغزار میں ہرن کبھی کھڑے چرتے یا جگالی کرتے ہیں، کبھی سبک خرام ہوتے ہیں، کبھی چوکڑیاں بھرتے پھرتے ہیں۔ یہی صورت اقبال کے 'ساکن و ہر لحظہ ہشیار' جذب و فکر کی بھی ہے: (کہ دل وشتِ غزالانِ خیال است)، غزالانِ خیال، کی ترکیب میں خیالات کی نوعیت بھی آ گئی اور کیفیت بھی...... قید و بند کی برکت سے نافۂ آہو، کہ 'اک لہو کی بوند' ہے، 'مشکِ اذفر' بن جاتا ہے۔ 'نافۂ آہو' سے اقبال باطنی اور معنوی خوبیاں مراد لیتے ہیں...... یورپ سے ناامیدی کی ایک وجہ انھوں نے یہ بھی بتائی ہے کہ اس کی دلکش فضا کے باوجود، اس کے تمام آہو بے نافہ یعنی سوز و سرور سے عاری ہیں...... 'مہدیٔ موعود' کے تصور سے اپنا جذباتی لگاؤ اقبال نے 'آہوے مشکیں' کہہ کر ظاہر کیا ہے...... (۶۲)

(۷) ساقی:

اقبال کے ہاں ساقی، کی علامت بھی متنوع ابعاد رکھتی ہے جو اقتدار، اختیار اور بخشش کا استعارہ بھی ہے۔ وہ اس حوالے سے ''ساقیِ اربابِ ذوق''، ''ساقیِ فرنگ''، ''ساقیِ لالہ فام''، ''ساقیِ موت''، ''ساقیِ مہوش''، ''ساقی نامہرباں'' اور ''ساقیانِ سامری فن'' جیسی مؤثر تراکیب تخلیق کر کے اس لفظ کے رمزی مفاہیم پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اگرچہ آغاز میں علامہ نے اس علامت کو روایتی معنوں میں پیر مغاں کے طور پر استعمال کر کے اس قبیل کے شعر کہے:

نہ صہبا ہوں نہ ساقی ہوں، نہ مستی ہوں نہ پیمانہ — میں اس مے خانۂ ہستی میں ہر شے کی حقیقت ہوں

(ب د،۶۹)

گزر گیا اب وہ دور ساقی کہ چھپ کے پیتے تھے پینے والے — بنے گا سارا جہان مے خانہ، ہر کوئی بادہ خوار ہوگا

(//،۱۴۰)

بعد ازاں وہ ساقی سے متعلق روایت کو بدلتے ہوئے قدرے نئے رمزی معنی یوں پیش کرتے ہیں:

نشہ پلا کے گرانا تو سب کو آتا ہے — مزا تو جب ہے کہ گرتوں کو تھام لے ساقی

جو بادہ کش تھے پرانے، وہ اٹھتے جاتے ہیں — کہیں سے آبِ بقاے دوام لے ساقی

کٹی ہے رات وہ ہنگامہ گستری میں تری

سحر قریب ہے، اللہ کا نام لے ساقی!

(ب د،۲۰۸)

اقبال نے 'ساقی' کی گونا گوں جہتیں پیدا کر کے اس کے متعین مفہول کو بدل ڈالا ہے۔ اس سلسلے میں اولاً تو یہ 'ساقیِ ازل' کی علامت کے طور پر سامنے آیا ہے جس سے مخاطب ہو کر شاعر نے اپنے قلبی واردات یوں قلمبند کیے ہیں:

فیضِ ساقی شبنم آسا، ظرفِ دل دریا طلب　　تشنۂ دائم ہوں آتش زیرِ پا رکھتا ہوں میں

(ب د، ۱۲۳)

ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے　　بتا، کیا تو مرا ساقی نہیں ہے
سمندر سے ملے پیاسے کو شبنم　　بخیلی ہے یہ رزّاقی نہیں ہے

(ب ج، ۶)

مٹا دیا مرے ساقی نے عالمِ من و تو　　پلا کے مجھ کو مئے لا الٰہ الّا ھُو

(//، ۱۳)

وہ آتش آج بھی تیرا نشیمن پھونک سکتی ہے　　طلب صادق نہ ہو تو پھر کیا شکوۂ ساقی

(//، ۵۸)

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا　　وہی جام گردش میں لا ساقیا

(//، ۱۲۴)

کہیں کہیں انھوں نے شاعر کے لیے اس علامت کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ یہ خود ان کی اپنی ذات کا سراغ دیتی ہے، جیسے ''شمع اور شاعر'' میں شمع کی زبان سے ذیل کے اشعار کہلوا کر وہ 'ساقی' کی اس معنویت سے یوں متعارف کراتے ہیں:

سوچ تو دل میں، لقب ساقی کا ہے زیبا تجھے؟　　انجمن پیاسی ہے اور پیمانہ بے صہبا ترا

(ب د، ۱۸۴)

انجمن سے وہ پرانے شعلہ آشام اُٹھ گئے　　ساقیا! محفل میں تو آتش بجام آیا تو کیا

(//، ۱۸۵)

خیر، تو ساقی سہی لیکن پلائے گا کسے　　اب نہ وہ مے کش رہے باقی نہ مے خانے رہے

(//، ۱۸۷)

'ساقی' کی دیگر علامتی جہتوں میں اس کا نفس غیر کے معنوں میں استعمال ہونا، رہنما یا پیر و مرشد کے طور پر آنا اور مردِ کامل یا مومن کی رمز قرار پانا بہت اہم ہیں اور ایسے مواقع پر علامہ کا انداز اس طرح ہے:

وائے نادانی کہ تو محتاجِ ساقی ہو گیا　　مے بھی تو، مینا بھی تو، ساقی بھی تو، محفل بھی تو

(ب د، ۱۹۲)

تو اگر خوددار ہے منتِ کشِ ساقی نہ ہو　　عین دریا میں حباب آسا نگوں پیمانہ کر
(//،۱۹۱)

بہت دیکھے ہیں میں نے مشرق ومغرب کے مے خانے　　یہاں ساقی نہیں پیدا، وہاں بے ذوق ہے صہبا
(ب ج،۲۳)

ساقیِ اربابِ ذوق، فارسِ میدانِ شوق　　بادہ ہے اس کا رحیق، تیغ ہے اس کی اصیل
(//،۹۷)

بعض مقامات پر ساقی 'فرنگ' اور 'موت' کی رمزی حیثیت کے ساتھ بھی موزوں ہوا ہے جس سے اس کی علامتی معنویت دو چند ہو جاتی ہے، مثلاً:

سوال مے نہ کروں ساقیِ فرنگ سے میں　　کہ یہ طریقۂ رندانِ پاک باز نہیں
(ب ج،۳۸)

میری قسمت میں ہے ہر روز کا مرنا جینا　　ساقیِ موت کے ہاتھوں سے صبوحی پینا
(ب د،۸۵)

ساقی کی علامت اس اعتبار سے لائقِ تحسین ہے کہ اقبالؔ نے اس کے ساتھ مے، مینا، سبو، صبوحی، جام، پیمانہ، بادہ، شراب، صہبا، شیشہ، مے کش، مے خانہ، اور نشہ وغیرہ کے الفاظ ملا کر معنی خیز بلاغت کا حصول کیا ہے۔ اس لحاظ سے وہ روایتی مضامینِ خمریات میں کمال درجے کی جدت وندرت پیدا کرتے ہیں جو یقیناً ان کا کمالِ خاص ہے۔ محمد بدیع الزمان اپنے مضمون ''اقبالؔ کا ساقی'' میں لکھتے ہیں:

> اقبالؔ کے ساقی کو خدا کہیے، پیرِ مغاں کہیے، مردِ کامل کہیے یا مصلحِ قوم ــــ شاعر کہیے یا پیر ومرشد، اس کے روپ ان کے یہاں بہت ہیں مگر ہر جگہ وہ فیضانِ الٰہی کا موجب اور حیات پرور عناصر کا معمار ہی نظر آئے گا...... اقبالؔ نے اس ساقی کی تلاش خانقاہوں، مدرسوں، تعلیم گاہوں، ہر جگہ کی...... اقبالؔ ساقی سے منتیں ضرور کرتے ہیں مگر وہ ایسے مے کش ہیں کہ ساقی کی بے التفاتی پر اپنی شانِ گدائی کو آنچ نہیں آنے دیتے...... اقبالؔ کا ساقی فیضانِ الٰہی کا سرچشمہ ہے۔ ترغیبِ عمل کا محرک ہے۔ ان کی شراب کو شراب کہیے، آفتاب کہیے، بادۂ ناب کہیے جو جی چاہے کہہ ڈالیے مگر یہ ایک زلالِ آسمانی ہے اور یہی ہے روح پرور شاعری جو روح کو تڑپا دے اور قلب کو گرما دے......(۶۳)

یہاں ان نمایاں علائم ورموز کے ساتھ ساتھ ان علامتوں کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے جن کا تعلق اقبالؔ کے اُن بنیادی تصورات ونظریات سے ہے جو ان کی فکریات میں کلیدی اہمیت رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں سرفہرست تو 'مومن' کی علامت ہے جسے انسانِ کامل کے طور پر مستعار لیا گیا ہے، مثلاً:

کوئی اندازہ کر سکتا ہے اس کے زورِ بازو کا　　نگاہِ مردِ مومن سے بدل جاتی ہیں تقدیریں
(ب د،۲۷۱)

افلاک سے ہے اس کی حریفانہ کشاکش　　خاکی ہے مگر خاک سے آزاد ہے مومن
(ض ک،۴۵)

یہ راز کسی کو نہیں معلوم کہ مومن　　قاری نظر آتا ہے حقیقت میں ہے قرآن
(//،۶۰)

مقام بندۂ مومن کا ہے ورائے سپہر　　زمیں سے تا بہ ثریا تمام لات و منات!
(ا ح،۲۶)

اسی طرح تصورِ فقر کی توضیح کرتے ہوئے وہ ''قلندر'' اور ''درویش'' کی علامتوں سے مدد لیتے ہیں۔ وہ ان دونوں کے مابین تفاوت قائم کر کے درویش کو ایسے خلوت نشیں صوفی کی علامت ٹھہراتے ہیں جس نے علائقِ دنیوی سے کنارہ کشی اختیار کر لی ہے۔ یہ کم عمل ہے اور زیادہ تر تفکر، تنہائی اور مراقبے کے مراحل سے گزرتا ہے جبکہ اس کے مقابلے قلندر باطنی احوال و مقامات سے گزرنے کے ساتھ ساتھ باعمل ہے اور جو کچھ وہ سوچتا ہے، ہر ممکن اسے عملی صورت عطا کرتا ہے، جیسے:

درویشِ خدا مست نہ شرقی ہے نہ غربی　　گھر میرا نہ دِلّی، نہ صفاہاں، نہ سمرقند
(ب ج،۴۱)

مہر و مہ و انجم کا محاسب ہے قلندر　　ایّام کا مرکب نہیں، راکب ہے قلندر!
(ض ک،۴۱)

بعینہٖ خبر و نظر، عقل اور عشق کے علائم ہیں۔ عشق جسے وہ 'دید'، 'نظر' اور 'نگاہ' کے علامتی الفاظ سے بھی ظاہر کرتے ہیں، تخلیقِ مقاصد کا نام ہے جبکہ 'خبر' علم و عقل کی رمزی صورت ہے جو عشق کی متضاد ہے اور تخمین وظن کے سوا کچھ نہیں دیتی۔ ''علامہ کے کلام میں خبر، علمی مشاہدے اور سائنسی تجربے کی علامت ہے۔ خبر کے ذریعے حقیقت کا ادراک اور تعقل کیا جاتا ہے۔ نظر، کشف و شہود کی علامت ہے۔ بعض اوقات سینہ فیضِ ربانی سے اس طرح منور ہوتا ہے کہ حقیقت کاملاً مکشوف ہوتی ہے، اس طریقے پر کشفِ حقیقت کو نظر کہتے ہیں۔ علامہ نے ہمیشہ یہ کہا ہے کہ انسانی شخصیت مکمل طور پر اپنی استعداد کا اظہار تبھی کر سکتی ہے کہ یہ دونوں قوتیں نمو پائیں یعنی انسان علم منطق اور فلسفے سے بھی کام لے لیکن مذہبی واردات اور کشف والہام کی اہمیت بھی پہچانے...... کبھی کبھی علامہ، خبر کے لیے علم اور نظر کے لیے عشق اور دل کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ خبر ہی کو وہ عقل بھی کہتے ہیں...... عقل اور عشق، خبر اور نظر، علم اور وجدان ایک دوسرے کی ضد نہیں بلکہ دونوں ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہیں...... (۶۴) مثلاً لکھتے ہیں:

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں　　ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں
(ب ج،۴۷)

اقبالؔ کے علامتی نظام میں بعض علامتیں مختلف تلازمات کے ساتھ موزوں ہوئی ہیں۔ اس سلسلے میں اول تو وہ علائم ہیں جو مذہب و تصوف سے متعلق ہیں، جن میں حرم، بت خانہ، کافر، کلیسا، مدرسہ، خانقاہ، ملا، حور، بہشت اور شیخ و برہمن وغیرہ شامل ہیں۔ ان سے شعرِ اقبالؔ میں طنز کی کاٹ میں اضافہ ہوا ہے اور ان سے ان کا زیادہ تر مقصد یہ ہے کہ ملتِ اسلامیہ کے غیر اسلامی شعایر کی نفی کر کے امراضِ ملت کی تشخیص کی جائے۔ بعض اوقات وہ تضاد و تقابل کے انداز میں ایسے علائم و رموز سے کفر و اسلام کی آویزش واضح کرتے اور اصلاحِ احوال کی کاوش کرتے بھی دکھائی دیتے ہیں، مثلاً چند شعر:

حرم رسوا ہوا پیرِ حرم کی کم نگاہی سے	جوانانِ تتاری کس قدر صاحب نظر نکلے
	(ب د، ۲۷۲)
من کی دنیا میں نہ پایا میں نے افرنگی کا راج	من کی دنیا میں نہ دیکھے میں نے شیخ و برہمن
	(ب ج، ۳۱)
یہ کافری تو نہیں کافری سے کم بھی نہیں	کہ مردِ حق ہو گرفتارِ حاضر و موجود
	(ض ک، ۱۱۰)
ہو تری خاک کے ہر ذرّے سے تعمیرِ حرم	دل کو بیگانۂ اندازِ کلیسائی کر
	(ب د، ۲۷۹)

بعض شعروں میں روشنی کے تلازمات نے علامتی پیکر میں ڈھل کر فکریاتِ اقبالؔ کی توضیح و صراحت کی ہے جن میں شرر، شعلہ، آگ، نور، بجلی، آئینہ، خورشید، شب، سحر، شمع، تارا، شفق اور چاند وغیرہ کی رمزی حیثیات قابلِ مطالعہ ہیں۔ یہ درست ہے کہ ''اقبالؔ کی وہی علامتیں توجہ کا مرکز بنتی ہیں جو روشنی کے شدید تر احساس سے پیدا ہوئی ہیں۔ عشق، خودی، نگاہ، نظر، ذوق و شوق کا ان سے گہرا معنوی رشتہ ہے۔ اچھی اور عمدہ شاعری کی جو مثالیں دی گئی ہیں، ان میں بھی روشنی کے پیکر، استعارے اور روشن علامتیں اہمیت رکھتی ہیں...... اقبالؔ کے روشن اور بیدار استعارے خودی اور عشق کی علامتوں کی تخلیق کرتے ہیں تو جانے کتنے روشن پیکر اور تلازمے ضمنی پیکر اور تلازمے بن کر ابھرنے لگتے ہیں۔ دراصل تلازموں کی وجہ سے خودی اور عشق کی علامتیں جلوہ بن جاتی ہیں اور احساساتی اور جذباتی جہتوں کو وسیع سے وسیع کرتی جاتی ہیں......'' (۶۵) اقبالؔ کے دیگر تلازمات جو علامتی پیکر میں ڈھلے ہیں، ان میں گلشن، گل، گلستان، شجر، شبنم، بُو، آشیاں، نشیمن، نرگس، کلی وغیرہ ____ صحرا، بیاباں، کارواں، ویرانہ، دیوانہ وغیرہ ____ اور موج، دریا، ساحل، جوئے آب وغیرہ بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ ان تمام تر علائم و رموز کی پیش کش کرتے ہوئے اقبالؔ نے ترسیلِ معنی کو ہر لحظہ مقدم رکھا ہے اور ان کا رمزی پیرایۂ بیان کمال درجے کی دلکشی اور معنویت کے ساتھ ان کے فکری اعماق کی عقدہ کشائی کرتا چلا جاتا ہے۔

(ب) تلمیحی علامات:

علاماتِ اقبالؔ کا ایک اختصاصی پہلو تاریخی تلمیحوں کو علامتی رنگ و آہنگ سے ہمکنار کر کے انھیں حسن و معنویت عطا کرنا ہے۔ تلمیحی

ابعاد کے حامل ان علائم و رموز میں اسلامی و غیر اسلامی دونوں طرح کے تاریخی اہمیت کے اشخاص و وقایع شامل ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ علامہ اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل کرتے ہوئے ماضی پر نظر ڈالتے ہیں اور جو تاریخی کردار یا واقعہ انھیں اس ضمن میں قریب تر محسوس ہوتا ہے اسے کمال درجے کی مہارت سے علامتی پیکر میں ڈھال دیتے ہیں۔ خصوصاً ان کے ہاں قرآنی تلمیحوں کی علامتی حیثیت لائقِ تحسین ہے جن کے تحت وہ نہ صرف انبیا کی شخصی خوبیوں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں بلکہ ان سے متعلق قصص بھی ان کے لیے خاصی کشش رکھتے ہیں۔ توقیت زمانی سے قطع نظر بلحاظِ تعداد دیکھا جائے تو اس قبیل کی علامتوں میں اقبال نے حضرت موسیٰؑ سے متعلق تلمیحوں کو اولیت دی ہے اور انھیں اکثر مقامات پر علامتی رنگ میں ترسیلِ مطلب میں معاون ٹھہرایا ہے۔ اس سلسلے میں موسیٰؑ، کلیم، کلیم اللہ، کلیم اللٰہی، شعیب و شبانی، طور، نخلِ طور، وادیِ ایمن، لاتخف، سینا، ارنی، ارنی گو، لن ترانی، تجلی، یدِ بیضا، عصائے موسوی، فرعون، سامری اور قارون ان کی نمایاں تلمیحی علامتیں ہیں جو عہدِ حاضر کے مسلمانوں کی قوتِ عمل کو مہمیز کرتی ہیں اور ان کے ذریعے حق و باطل کی آویزش آئینہ ہوگئی ہے مثلاً چند شعر:

شرارے وادیِ ایمن کے تو بوتا تو ہے لیکن — نہیں ممکن کہ پھوٹے اس زمیں سے تخمِ سینائی

(ب د، ۲۴۴)

نغمے بے تاب ہیں تاروں سے نکلنے کے لیے — طور مضطر ہے اسی آگ میں جلنے کے لیے

(//، ۱۶۹)

رہے ہیں اور ہیں فرعون میری گھات میں اب تک — مگر کیا غم کہ میری آستیں میں ہے یدِ بیضا

(ب ج، ۲۵)

قلندر جز دو حرفِ لا الٰہ کچھ بھی نہیں رکھتا — فقیہِ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا

(ب ج، ۳۲)

تازہ پھر دانشِ حاضر نے کیا سحرِ قدیم — گزر اس عہد میں ممکن نہیں بے چوبِ کلیم

(ب ج، ۶۰)

نظر آئی نہ مجھے قافلہ سالاروں میں — وہ شبانی کہ ہے تمہیدِ کلیم اللٰہی

(ب ج، ۷۵)

میں ہوں نومید تیرے ساقیانِ سامری فن سے — کہ بزمِ خاوراں میں لے کے آئے ساتگیں خالی

(ض ک، ۷۱)

جانتا ہوں میں کہ مشرق کی اندھیری رات میں — بے یدِ بیضا ہے پیرانِ حرم کی آستیں

(ا ح، ۱۲)

اسی طرح ابراہیم اور آزر کی علامتیں بھی اکثر اشعار میں نمود کرتی ہیں اور اقبال نے انھیں بالترتیب بت شکنی و بت گری کی رمزوں کے طور پر متعارف کر لیا ہے۔ وہ خلیل اللہ کے اعلائے کلمۃ الحق کرنے کو سراہتے ہوئے ان کے آتشِ نمرود میں بے خوفی سے کود جانے کے واقعے کو حق گوئی و بے باکی کی علامت قرار دے کر اپنے کلام کی معنی خیزی میں قابلِ قدر اضافہ کر دیتے ہیں، جیسے:

مسلم نے بھی تعمیر کیا اپنا حرم اور ——— تہذیب کے آزر نے ترشوائے صنم اور

(ب د، ۱۶۰)

آتشِ نمرود ہے اب تک جہاں میں شعلہ ریز ——— ہو گیا آنکھوں سے پنہاں کیوں ترا سوزِ کہن

(//، ۲۴۰)

آزر کا پیشہ خارا تراشی ——— کارِ خلیلاں خارا گدازی

(ب ج، ۷۲)

قرآنی تلمیحات پر مبنی دیگر علامتوں میں اقبال کے کلام میں حضرت عیسیٰؑ کی مسیحا نفسی مردِ مومن کی بیداریِ قلب کی علامت بن گئی ہے اور وہ آپؑ کے "قم باذن اللہ" کے معجزے کو تحرک و حرارت پیدا کرنے کے لیے رمزی انداز میں موزوں کر دیتے ہیں۔ اسی طرح حضرت سلیمانؑ سے متعلق قرآنی قصہ علامتی رنگ و آہنگ میں ڈھل کر نئے معنی دیتا ہے۔ چنانچہ "نگینِ سلیمانؑ" قدر و منزلت اور ارفعیت اور "مورِ بے پر" یا "مورِ بے مایہ" اُمتِ مسلمہ کی موجودہ ابتر حالت کی علامتی نمایندگی کرنے لگتے ہیں۔ اسی طرح اقبال نے "یوسفِ گُم گشتہ" کی تلمیحی ترکیب کو علامتی پیرائے میں برت کر اپنی شاعری میں ندرت و جدت پیدا کر دی ہے۔ کہیں یہ اسلاف و اخلاف کے درخشاں ماضی کی علامت ہے تو کہیں عہدِ حاضر کے غافل مسلمان کی، کہیں "خونِ زلیخا" نوجوانانِ ملت کی علامت ہے، جن کے اندر وہ تڑپ پیدا کرنا چاہتے ہیں تو کہیں یوسف کا کنعان سے مصر کی طرف ہجرت کرنا اسلام کے لامحدود تصورِ ملت کا ترجمان بن جاتا ہے۔ علامہ کے اس قبیل کے چند علامتی شعر ملاحظہ ہوں:

نفسِ گرم کی تاثیر ہے اعجازِ حیات ——— تیرے سینے میں اگر ہے تو مسیحائی کر

(ب د، ۲۷۹)

جلوۂ یوسفِ گم گشتہ دکھا کر ان کو ——— تپش آمادہ تر از خونِ زلیخا کر دیں

(//، ۱۳۲)

مشکلیں اُمتِ مرحوم کی آساں کر دے ——— مورِ بے مایہ کو ہمدوشِ سلیماں کر دے

(//، ۱۶۹)

پاک ہے گردِ وطن سے سرِ داماں تیرا ——— تو وہ یوسف ہے کہ ہر مصر ہے کنعاں تیرا

(//، ۲۰۵)

ڈے لیوس اسے سادہ ترین مفہوم میں لفظوں سے کھینچی گئی تصویر قرار دیتا ہے جو ہمارے ذہن کو کسی خارجی حقیقت کی عکاسی پر مبنی کسی دوسری چیز کی طرف منتقل کرتی ہے۔ گویا یہ ایک ایسے آئینے کی طرح ہے جس میں زندگی محض اپنے چہرے سے کہیں بڑھ کر اس کی مختلف صداقتوں کا مشاہدہ کراتی ہے۔ اس لیے یہ کسی حقیقت کے ابلاغ و اظہار کا نہایت موثر ذریعہ ہے۔ نفسیاتی اعتبار سے تمثال کو کسی گزرے ہوئے واقعے کا عکس بھی قرار دے سکتے ہیں۔ تمثالوں کی ایک سطح علامتی و رمزی رنگ بھی لیے ہوئے ہے اور اس رو سے کسی چھوٹی سی تصویر میں کسی بڑی حقیقت یا داخلی واردات اور نفسیاتی کیفیات کے ایک وسیع سلسلے کو سمویا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ Theory of Literature کے مصنفین رینے ویلک اور آسٹن وارن کا کہنا ہے کہ تمثال استعارے کے طور پر بھی پیش ہو سکتی ہے مگر جب یہ پیش کش خود کو مستقلاً برقرار رکھے تو علامت کے درجے تک پہنچ جاتی ہے:

> An image may be invoked once as a metaphor, but if it persistently recurs, both as presentation and representation, it becomes a symbol.(91)

اسی طرح سپرجن کی پیش کردہ تعریف کے مطابق تمثالیں صرف حسی تجربات ہی کے حوالے سے اجاگر نہیں ہوتیں بلکہ شاعر کے ذہنی رجحانات اور جذبات بھی ان کی تشکیل میں دخیل ہو سکتے ہیں۔ (اس لیے جدید تنقید میں شاعر کے نقطۂ نظر کو کاملاً سمجھنے کے لیے اس کی تمثالوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور اس طرح ان تمثالوں کا اس کے فن کے بنیادی موضوعات سے تعلق دریافت کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ خود سپرجن نے شیکسپیئر کے ڈراموں میں تمثالوں کے سلسلے دکھا کر ان کی وجوہات جاننے کی سعی کی ہے) اس کا خیال ہے کہ تمثال وہ تصور ہے جسے تقابل یا مشابہت کے ذریعے واضح کیا جاتا ہے اور اس کے وسیلے سے تخلیق کار کے مشاہدات وخیالات یا احساس کی کلیت، گرانی یا ثروت ــــــ جو بھی وہ پیش کرنا چاہتا ہے، ہم تک موثر طور پر پہنچ جاتی ہے۔ یوں یہ ایک ایسا ذریعہ ہے جو شاعر اور قاری کے مابین ایک رابطے کا کام کرتا ہے اور اس لحاظ سے شاعر کے جذبات و احساسات کے ابلاغ و اظہار یا ترسیل کا پُر تاثیر سبب قرار پاتا ہے۔

کلاسیکی اردو تنقید میں تمثال سے ملتی جلتی بعض اصطلاحیں ''محاکات''، ''شاعرانہ مصوری''، (عبدالرحمٰن بجنوری کا معروف بیان) ''وصف'' اور ''تصویریت'' موجود رہی ہیں۔ مولانا شبلی نعمانی کے مطابق: ''محاکات کے معنی کسی چیز یا حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے'' (۹۲) اور یاس عظیم آبادی کا کہنا ہے کہ:

> محاکات کا کمال یہ ہے کہ اصل کے مطابق ہو۔ تصویر کا اصل کے مطابق ہونا فطرتاً وجہ انبساط ہے۔ خواہ وہ تصویر کسی خوبصورت شے کی ہو یا کسی بدصورت چیز کی۔۔۔ محاکات کا حق جب ہی ادا ہو سکتا ہے کہ کسی سین کے تمام جزئیات بخوبی دکھائے جائیں کہ دیکھنے والوں کو اصل شے کا دھوکا ہو جائے۔۔۔ لیکن ہر جگہ کسی شے یا واقعے کے تمام اجزا کی محاکات ضروری نہیں ہوتی۔ فن تصویر کے ماہر جانتے ہیں کہ صاحب کمال مصور کبھی تصویر کے بعض حصے دانستہ خالی چھوڑ دیتا ہے لیکن اور اعضا یا اجزا کو اس خوبی سے دکھاتا ہے کہ دیکھنے والوں کی نظر چھوٹے ہوئے حصے کو خود پورا

کرلیتی ہے......(۹۳)

مولانا عبدالرحمٰن اسی چیز کو 'وصف' سے تعبیر کرتے ہیں اور اس ضمن میں اپنے مخصوص مثالیہ پیرائے میں لکھتے ہیں:

وصف کے معنی ہیں کشف واظہار۔۔۔ جب وصف کے معنی ٹھہرے کشف واظہار تو وصف کی خوبی یہ ہے کہ شاعر جس چیز یا جس حال کا وصف کرنے لگے، اپنے سامعین کو بھی اسی عالم میں پہنچادے، جہاں خود موجود ہے تا کہ اس کا وصف سن کر انھیں یہ محسوس ہونے لگے کہ جو کچھ وہ کہہ رہا ہے یہ آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں۔۔۔ اور پھر اس خوبی سے کہ سننے والا مشاہدہ کا لطف اٹھاتا ہے۔ اسی لیے کہتے ہیں 'اَلْوَصْفُ مَا یُقَلِّبُ السَّمْعَ بَصَرًا' وصف وہ ہے کہ کانوں کو آنکھ بنادے۔۔۔ غرض وصف کا شعر ایک قسم کی معنوی تصویر ہے جو اگر چہ بہت سی باتوں میں مصور کی سادہ ورنگین تصویر کو نہیں پہنچتی لیکن بہت سی باتوں میں مصور کی تصویر پر سبقت لے جاتی ہے۔۔۔(۹۴)

سید عابد علی عابد تمثال کو 'تصویریت' (Picturesqueness) کا نام دیتے ہیں اور ان کے نزدیک: ''اس کا مفہوم مجملاً یہ ہے کہ فنکار اصلاً قوت بصارت سے کام لے کر جن چیزوں کو ہم تک منتقل کرنا چاہتا ہے، انھیں سلسلۂ تصاویر کی شکل میں دیکھتا ہے۔۔۔ (ان) تصویروں میں باقی حواس خمسہ کی تمثالات بھی شامل ہیں۔۔۔(۹۵) یعنی ''تصویریت میں جو کچھ فن کار کو کہنا ہے، وہ تمثالوں اور پیکروں کے ذریعے یعنی تصویروں کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ فکر اور جذبے کی آمیزش جوں کی توں موجود ہوتی ہے لیکن کیفیتِ مطلوب کا انتقال بصری راستوں سے ہوتا ہے۔۔۔ یہ صفت تخیل کے ابتدائی کارناموں میں سے ہے، یعنی یہ وہ مقام ہے جہاں تخلیقی جوہر، پیکر تراشتا ہے، بے شک پیکر تراشی بڑی بات ہے، کرامات ہے، طلسمات ہے۔۔۔(۹۶) تمثالوں کی تشکیل میں پانچوں حسیات کام کرتی ہیں اور اسی بنیاد پر انھیں مختلف انواع میں رکھا جاتا ہے۔ جیسا کہ محمد ہادی حسین نے شاعری اور تخیل میں تمثالوں کی انواع متعین کرتے ہوئے حواس کو بنیاد بنا کر انھیں ذہنی مخیلہ (Mental Imagery)، حرکی مخیلہ (Motor Imagery)، حرکی سمعی مخیلہ (Motor Auditive Imagery) اور لفظی مخیلہ (Verbal Imagery) میں تقسیم کیا ہے تاہم ان کے مطابق تمثال کاری میں عموماً بصری عنصر غالب ہوتا ہے اگر چہ دوسرے حواس بھی اپنے اپنے مخیلوں کے مالک ہوتے ہیں اور بعض مخیلوں میں ایک سے زیادہ حواس بروئے کار آتے ہیں۔(۹۷)

جہاں تک اردو وفارسی میں 'امیج' کی اصطلاح کے ترجمے کا تعلق ہے، اسے متذکرہ صورتوں کے ساتھ ساتھ ''تصویر''، ''صورخیال''، ''صورۃ ذہنیہ''، ''تمثال''، ''پیکر''، ''مخیلہ''، ''سماں بندی''، ''اندیشگی'' وغیرہ اصطلاحوں سے بھی واضح کیا جاتا ہے۔ یوں ''امیجری'' کے لیے ''پیکر تراشی''، ''تمثال سازی''، ''تمثال آفرینی''، ''لفظی پیکر تراشی''، اور ''تصویر کاری' وغیرہ جیسے کئی اصطلاحی سانچے وضع کیے گئے ہیں۔ زیر نظر بحث میں اقبالؔ کی ''امیجری'' کی خصوصیات گنواتے ہوئے 'تمثال' اور 'تمثال کاری' کے ترجمے کو اختیار کیا گیا ہے۔(یوں مجھے غالب سے اثر پذیری کے نتیجے میں کہ وہ کہتا ہے: اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو+ توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا۔!!)

شعرِ اقبالؔ میں تمثال کاری وہ وصف خاص ہے جس کے ذریعے علامہ نے اپنی بے مثل قوت مشاہدہ، تخیل اور ندرت بیان کا بھر پور اظہار کیا ہے۔ اقبالؔ کی بنائی ہوئی شاعرانہ تصاویر طرح طرح کے ابعاد رکھتی ہیں اور اکثر اوقات ان کے مطمحِ نظر کو قاری کے قلب و ذہن پر راسخ کر گئی ہیں۔ اقبالؔ کی تمثالوں میں ایک ارتقائی کیفیت ملتی ہے اور ان کی لفظی تصویریں بہت سے مقامات پر علامات کے سانچے میں ڈھل گئی ہیں۔ دراصل ان کی تمثالیں ایک مخصوص تہذیبی روایت اور ایک خاص مزاج کی آئینہ دار ہیں اور ان کی پیش کش کرتے ہوئے علامہ نے ارتقائی تسلسل کا اہتمام کیا ہے۔ اس تدریجی صورت کے تحت ابتدائی سطح پر رومانی و منظریہ تمثالیں دکھائی دیتی ہیں جو بالآخر تفکر و تفلسف کی جھلکیاں دکھانے لگتی ہیں۔ ایسے مراحل پر محض سیدھی سادی تصویریں نہیں ہیں جن میں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ علامتی و اشاراتی انداز در آتا ہے۔ بلکہ وہ روایتی علامتوں سے گریز کر کے نئی معنویت کے حامل علائم و رموز کی طرف متوجہ ہوتے ہیں، حتیٰ کہ بعض علامتیں ان کی ذاتی وانفرادی کوشش ہی کا نتیجہ معلوم ہوتی ہیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی اپنے مضمون ''اقبالؔ کی لفظی پیکر تراشی'' میں ایسی متنوع تمثالوں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

اقبالؔ کی نظموں اور غزلوں میں لفظی پیکر تراشی کے ایسے انقلابی میلانات ملتے ہیں، جنھوں نے اردو شاعری کی دنیا بدل دی ہے۔ یہ میلانات چونکہ فطری طور پر واقع ہوئے ہیں اس لیے ان میں ایک مانوس سی فضا ہے اور اس کی مقبولیت کی وجہ صرف یہ ہے کہ ان میلانات کو اقبالؔ کے اس مخصوص فنی مزاج نے پیدا کیا ہے جس پر اپنے ماحول کے صحت مند اثرات تھے، جو روایت کی اہمیت کا صحیح شعور رکھتا تھا اور جس نے نئے حالات کے زیرِ اثر تجربے کی اہمیت بھی صحیح طور پر محسوس کی تھی۔ اسی لیے اس میں کسی شعوری کوشش کا احساس نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ معنویت کی پیداوار معلوم ہوتی ہے۔۔۔(۹۸)

شعرِ اقبالؔ میں تمثال سازی کا طریق کار کافی منفرد ہے اور اس سلسلے میں وہ عام طور پر روایتی انداز کی تخیلاتی تمثالوں سے ابا کرتے ہیں۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری ''نئی اردو شاعری اور اقبال'' کے زیرِ عنوان لکھتے ہوئے اقبالؔ کے اس زندگی سے قریب تر تمثالی نظام کو نگاہِ ستایش سے دیکھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

اقبالؔ نے اپنی شاعری میں امیجری کا جو طریقہ استعمال کیا ہے، وہ بڑی حد تک نئی نظم سے مماثلت رکھتا ہے۔ حالی اور آزاد نے امیج کو اردو نظم سے پاک کر کے اسے بے رنگ بنا دیا تھا۔ امیج شاعر کے مشاہدے اور تخلیقی عمل کے اشتراک سے وجود میں آتا ہے۔ وہ مشاہدہ جو اس نے کبھی کیا تھا، تخلیقی تجربے میں وضاحت مانگتا ہے اور اس طرح سے ایک تمثال کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ایذرا پاؤنڈ کا کہنا ہے کہ امیج ایک لمحۂ زمان میں عقلی اور جذباتی تجربوں کا ایک مرکب پیش کرتا ہے۔ وہ باہم آمیختہ خیالات کا ایک گرداب ہوتا ہے اور اس میں توانائی ہوتی ہے۔ حالی اور آزاد کی امیجری عقلی زیادہ ہے اور جذباتی کم۔ وہ عقلی اور جذباتی تجربات کا مرکز نہ بنا سکے، اس لیے ان کی امیجری میں وہ توانائی پیدا نہ ہو سکی، جس کی طرف اشارہ ایذرا پاؤنڈ نے کیا ہے۔ امیجری میں یہ توانائی اقبالؔ کے عقلی اور جذباتی تجربات نے پیدا کی۔ اقبالؔ کی شاعری میں جو امیجری ملتی ہے وہ مشاہدے کی قریبی دنیا سے تعلق رکھتی ہے۔ انھوں نے ان دیکھی چیزوں کو امیجری بنانے سے گریز کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان

کے امیج بہت صاف، تیز اور چمک دار ہیں۔ حرکت اور حرارت کا احساس اقبالؔ کی پوری شاعری میں موجود ہے۔ وہ زندگی میں مجہولیت سے سخت نفرت کرتے ہیں اور ان کی امیجری بھی حرکت کا بھرپور احساس دلاتی ہے۔۔۔(۹۹)

اقبالؔ کی تمثالیں ان کے کلام کی مصورانہ شان کا پتا دیتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ علامہ ایک ادبی مصور ہیں اور ادبی مصوری کی مختلف خصوصیات یعنی دھندلے اور بے رنگ نقوش بنانے سے گریز (جو ظاہر ہے کہ شاعر کے ہاں محسناتِ شعری اور بیان کی خوبیوں سے ہی ممکن ہو پاتا ہے)، طرزِ بیان میں اجنبیت سے اجتناب، جاذبِ نظر اور اصل کے قریب تر لفظی تصویروں کا اہتمام جو یقینی طور پر جذبات و احساسات کی ترجمانی بھی کریں اور پھر جدت و تنوع اور انفرادیت سے ہمکنار بھی ہوں ــــ سب کا التزام ان کے کلام میں نمایاں طور پر موجود ہے۔ محمد اکبر خان نے اپنے مضمون ''کلامِ اقبالؔ کی ادبی خوبیاں'' میں ادبی مصور کے مختلف اوصاف بیان کر کے اقبالؔ کی شاعری کو ان پر پرکھنے کی کوشش کی ہے اور بجا طور پر یہ ثابت کیا ہے کہ علامہ ایک ایسے بے مثال ادبی مصور تھے جو ہر لحظہ اپنے بھرپور کمالِ فن کا مظاہرہ کرتا ہے(۱۰۰) اقبالؔ کی بنائی ہوئی یہ تصویریں تمام حواس کو متحسس کرنے کے وصف سے متصف ہیں جو ان کی ادبی مصوری کا ایک اور موثر پہلو ہے۔ اس جانب مولوی احمد دین نے بڑے دلکش پیرائے میں اشارہ کیا ہے کہ اقبالؔ نے اپنی شاعری میں مصورانہ اسلوب کا متنوع طور پر اظہار کیا ہے۔ اس سلسلے میں اول تو یہ نادرِ روزگار شاعر صناعانہ مہارت سے جذبات و کیفیات کی تصویریں کھینچتا ہے تاہم اس کے ساتھ ہی ساتھ:

اس کی قوتِ متخیلہ جذبات و خیالات کی تصویریں ایک اور پیرائے میں بھی حسن و لطافت کے رنگ میں زیبِ قرطاس کرتی ہے۔ جیتی جاگتی تصویریں جو ہمارے سامنے چلتی پھرتی ہیں، بولتی ہیں، نگاہِ شوق انھیں دیکھتی ہے اور ذوق کے کان سنتے ہیں۔ جادوگر کی معجز نما تصویروں کی دلفریبی میں حیرت و استعجاب، فرحت و سرور کی پیہم متوالی، ساحرانہ لہروں سے، دیکھنے اور سننے والوں کے دل و دماغ پر قابو پا لیتی ہے اور ان میں ایک کیفیت پیدا کر دیتی ہے جو بیان نہیں ہو سکتی۔ یہ تصویریں محض دل بہلانے کے لیے نہیں۔ شاعر اپنی کمالِ فنی سے اول اول ہمیں تصویر کے خط و خال کی سحر آفرینیوں پر مفتون کر دیتا ہے اور بعد میں ہماری اس فدائیت کو ان اصول اخلاقیہ یا سیاسیہ کی طرف بتدریج رجوع کرتا ہے جن کی تلقین پیاری پیاری تصویریں دلکش اشاروں اور دلآویز کنایوں سے لحظہ بہ لحظہ کر رہی ہیں۔(۱۰۱)

محققینِ فن نے نوعیت کے اعتبار سے تمثالوں کو متعدد انواع میں تقسیم کر کے ان کا مطالعہ کرنے کی کوشش کی ہے، مثلاً ڈاکٹر شبیر رسول نے اپنی تصنیف **اردو غزل میں پیکر تراشی** میں تمثال کی مختلف قسموں کی نشاندہی کی ہے، جن سے اس محسنہ شعری کے تنوع کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ وہ مختلف انسائیکلوپیڈیا، تنقیدی کتب اور لغات کو پیشِ نظر رکھ کر پیکر تراشی کی انواع درج کرنے کے بعد، بجا طور پر یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں:

۔۔۔ پیکروں کی قسموں کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ اس لیے ان کی درجہ بندی اور تقسیم کے اصول بھی بہت سے ہو سکتے ہیں۔ چونکہ شاعری بیانِ واقعہ نہیں، بلکہ واقعے کے تاثر کا اظہار ہے، انکشافِ ذات ہے، وجدان کی توسیع ہے، اس لیے شاعر اپنے ذریعۂ اظہار کو سیال بنا کر اس کو

ہزاروں رنگوں کے نگینوں کی شکل دیتا ہے، جنھیں پیکر کہا جا سکتا ہے۔ ایسے پیکروں کی تعداد بھی کثیر ہے اور ان کی تقسیم اور درجہ بندی کے اصولوں میں بھی تکثر اور تنوع ہے۔ شاعر کا کام اپنے تخلیقی تجربے یا جمالیاتی کیفیت کی پیکروں کی شکل میں تجسیم ہے، نقاد کا کام ان پیکروں کی مدد سے شاعر کے تخلیقی اور جمالیاتی تجربے کی بنیادی خصوصیت میں شرکت کرنا ہے۔ اس لیے ہر لفظ کو پیکر کہا جا سکتا ہے جس میں پیکر کی خصوصیات ہوں۔(۱۰۲)

اقبال نے بھی اپنے ذریعۂ اظہار کو رنگ برنگ نگینوں کی شکل دی ہے جو مختلف پیکروں کی صورت میں ان کے تخلیقی تجربات یا جمالیاتی کیفیات کی تجسیم کرتے ہیں۔ شعرِ اقبال میں زیادہ تر تمثالوں کی درجِ ذیل صورتیں بروئے کار لائی گئی ہیں:

(۱) مناظر فطرت کی تمثالیں:

اقبؔال کی شعری تصویروں کا ایک بڑا حصہ منظریہ تمثالوں پر مبنی ہے۔ وہ مناظر فطرت کی بڑی عمدہ، دلکش اور نادر تصویریں پیش کرتے ہیں اور اس سلسلے میں ان کی اعلیٰ قوت متخیلہ اور بھرپور مشاہداتی شعور نے عجیب وغریب رنگ بھر دیئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ علامہ فطرت کے مناظر کھینچنے میں ید طولیٰ رکھتے ہیں اور ان کے ہاں فطرت کی منظر کشی جب مخصوص تصورات ونظریات کے جلو میں رونما ہوتی ہے تو شعر خود بخود دل میں اترتے چلے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ''اقبؔال اپنے منظروں میں جس ماحول کی تخلیق کرتے ہیں، قاری پہلے ہی لمحے میں اس قدر کھو جاتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو مکمل طور پر شاعر کے تجربے میں شریک سمجھنے لگتا ہے اور جو منظر جس طرح کے جذبات کی عکاسی کرتا ہے، اسی طرح کے جذبات کی رو قاری کے دل میں بھی اٹھتی محسوس ہوتی ہے۔ چونکہ اس نوع کی منظر کشی کا مقصد کسی بڑے موضوع کی جانب شاعر کی پیش قدمی ہے، اس لیے آغاز ہی میں قاری بھی خود کو اس سے ہم آہنگ کرنے کے لیے ہمہ تن تیار پاتا ہے۔''(۱۰۳) اقبؔال نے مناظر فطرت کی پُر تاثیر تمثالیں تشکیل دیتے ہوئے فطرت کے کسی منظر کو نظر انداز نہیں کیا بلکہ وہ ہر منظر کو اپنی قدرت قلم سے نئی آب وتاب بخش دیتے ہیں۔ چنانچہ پہاڑ، دریا، وادیاں، گلستان، صحرا، آسمان، سورج، چاند، ستارے، کرن، شبنم، آبجو، کہکشاں، قوس قزح، طرح طرح کے خوش رنگ خوش بو پھول، رنگ برنگ طیور ــــــ اور فطرت کے حسن کو دوچند کرنے والے ایسے بے شمار عناصر نے کلام اقبؔال کے تصویری پہلو کو قوی تر کر دیا ہے۔ اقبؔال کی شاعرانہ مصوری کے عقب میں ان کی فطرت دوستی اور فطرت پسندی پوری طرح دخیل ہے اور ناقدین نے ان کی اس خوبی کو جا بجا نگاہ تحسین سے دیکھا ہے، مثلاً ڈاکٹر وزیر آغا ''اقبؔال کی فطرت پرستی'' کے زیر عنوان لکھتے ہیں:

> ـــ مظاہر فطرت کی طرف علامہ اقبؔال کا فطری رجحان خاصا اہم ہے اور یہ اسی فطری رجحان کا نتیجہ ہے کہ ہمیں کلام اقبؔال میں فطرت کے تینوں عناصر یعنی گہرائی، وسعت اور حسن کا احساس ہوتا ہے۔ بے شک فطرت کی طرف رجحان کے بغیر بھی کلام اقبؔال میں یہ خصوصیات کسی حد تک موجود ہوتیں، تاہم مجھے یہ کہنے میں ہرگز تامل نہیں کہ دراصل یہ فطرت کا پرتو تھا جس نے شاعر کے انمول جواہر، اس کی نظر عمیق، احساس وسعت اور احساس جمال کو صیقل کیا اور ان میں ایسی چمک پیدا کی کہ اقبؔال کا ہر شعر جگمگا اٹھا۔(۱۰۴)

اسی ضمن میں ضیاالدین احمد نے اپنے مضمون ''اقبؔال بحیثیت تخلیقی فنکار'' میں لکھا ہے:

اقبالؔ ایک فطری شاعر ہے اور فنکار بھی۔ اس کی نظر فن کارانہ ہے۔ وہ فطرت کے رنگوں کے نہایت باریک امتیازات کی لطیف انداز میں ترجمانی کرتا ہے۔ وہ فطرت کی کرشمہ سازیوں کا نہایت باریک بیں شاہد ہے اور اس کے انکشافات کا ایک پر جوش ناظر ـــــ ابر، ستارے، پہاڑ، درخت، پھول اور ندیاں اس کی توجہ اور تخیل کو سب سے زیادہ اپنی طرف کھینچتی ہیں۔ وہ کسی ارضی منظر یا پہاڑ کی کسی چوٹی کے کسی خاکے یا سمندر کی وقتی چمک کی ایک جھلک دیکھ لیتا ہے اور فوراً اپنے تاثرات کو کوئی شکل دینے میں مصروف ہو جاتا ہے۔ اس کے مخیلانہ تاثرات اعلیٰ اور جاذب توجہ ہوتے ہیں۔ وہ جس چیز کی تشریح کرتا ہے، اس کو اپنی ذہنی اور جذباتی کیفیات میں منتقل کر دیتا ہے اور اس طرح وہ اپنی شخصیت کا پرتو پیش کرتا ہے۔(۱۰۵)

مناظر فطرت سے تمثالوں کی تخلیق کا رجحان **بانگ درا** میں غالب دکھائی دیتا ہے۔ اس مجموعے کی نظمیں ''ہمالہ''، ''گل رنگیں''، ''ابر کہسار''، ''ایک آرزو''، ''آفتاب صبح''، ''گل پژمردہ''، ''ماہ نو''، ''انسان اور بزم قدرت''، ''پیام صبح''، ''عشق اور موت''، ''موج دریا''، ''رخصت اے بزم جہاں''، ''تصویر درد''، ''چاند''، ''صبح کا ستارہ''، ''ابر''، ''کنار راوی''، ''محبت''، ''حقیقت حسن''، ''اختر صبح''، ''چاند اور تارے''، ''انسان''، ''جلوہ حسن''، ''ایک شام''، ''تنہائی''، ''ستارہ''، ''گورستان شاہی''، ''نمود صبح''، ''چاند''، ''رات اور شاعر''، ''بزم انجم''، ''سیر فلک''، ''غرہ شوال یا ہلال عید''، ''شمع اور شاعر''، ''نوید صبح''، ''شبنم اور ستارے''، ''شعاع آفتاب''، ''پھول کا تحفہ عطا ہونے پر'' اور ''طلوع اسلام'' مناظر فطرت کی تصویر کاری کے سلسلے میں اہمیت کی حامل ہیں۔ ان منظومات کے ساتھ ساتھ غزلیات کے متفرق اشعار بھی اس رجحان سے خالی نہیں ہیں بلکہ یوں لگتا ہے کہ اقبالؔ ہر مقام پر یہی کوشش کرتے ہیں کہ مناظر فطرت کے ذریعے ترسیل مطلب کا فریضہ احسن طور پر انجام پائے۔ ذیل میں اس مجموعے سے چند روشن، زندہ اور حیات آفریں منظریہ تمثالیں درج کی جاتی ہیں:

گل کی کلی چٹک کر پیغام دے کسی کا	ساغر ذرا سا گویا مجھ کو جہاں نما ہو
ہو ہاتھ کا سرہانا، سبزے کا ہو بچھونا	شرمائے جس سے جلوت، خلوت میں وہ ادا ہو
// // // //	// // // //
صف باندھے دونوں جانب بوٹے ہرے ہرے ہوں	ندی کا صاف پانی تصویر لے رہا ہو
ہو دل فریب ایسا کہسار کا نظارہ	پانی بھی موج بن کر، اٹھ اٹھ کے دیکھتا ہو
آغوش میں زمیں کی سویا ہوا ہو سبزہ	پھر پھر کے جھاڑیوں میں پانی چمک رہا ہو
پانی کو چھو رہی ہو جھک جھک کے گل کی ٹہنی	جیسے حسین کوئی آئینہ دیکھتا ہو
مہندی لگائے سورج جب شام کی دلہن کو	سرخی لیے سنہری ہر پھول کی قبا ہو
راتوں کو چلنے والے رہ جائیں تھک کے جس دم	امید ان کی میرا ٹوٹا ہوا دیا ہو

بجلی چمک کے ان کو کٹیا مری دکھا دے جب آسماں پہ ہر سو بادل گھرا ہوا ہو
پچھلے پہر کی کوئل، وہ صبح کی مؤذن میں اس کا ہمنوا ہوں، وہ میری ہمنوا ہو
(ص۴۷)

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو طشتِ افق سے لے کر لالے کے پھول مارے
پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اتارے

بجلی چمک کے ان کو کٹیا مری دکھا دے — جب آسماں پہ ہر سو بادل گھرا ہوا ہو
پچھلے پہر کی کوئل، وہ صبح کی مؤذن — میں اس کا ہمنوا ہوں، وہ میری ہمنوا ہو
(ص ۴۷)

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو — طشتِ افق سے لے کر لالے کے پھول مارے
پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور — قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اتارے
محمل میں خامشی کے لیلائے ظلمت آئی — چمکے عروسِ شب کے موتی وہ پیارے پیارے
وہ دور رہنے والے ہنگامۂ جہاں سے — کہتا ہے جن کو انساں اپنی زباں میں تارے
(ص ۱۷۴)

آتی ہے مشرق سے جب ہنگامہ در دامن سحر — منزلِ ہستی سے کر جاتی ہے خاموشی سفر
محفلِ قدرت کا آخر ٹوٹ جاتا ہے سکوت — دیتی ہے ہر چیز اپنی زندگانی کا ثبوت
چہچہاتے ہیں پرندے پا کے پیغامِ حیات — باندھتے ہیں پھول بھی گلشن میں احرامِ حیات
مسلمِ خوابیدہ اٹھ، ہنگامہ آرا تو بھی ہو — وہ چمک اٹھا، افق، گرمِ تقاضا تو بھی ہو
(ص ۲۱۱)

جبکہ غزلیات میں فطرت کی تمثالیں یوں رنگ آمیزی کرتی ہیں:

کہا جو قمری سے میں نے اک دن، یہاں کے آزاد پابہ گِل ہیں — تو غنچے کہنے لگے، ہمارے چمن کا یہ راز دار ہوگا
(ص ۱۴۱)

یہ سرودِ قمری و بلبل فریبِ گوش ہے — باطنِ ہنگامہ آبادِ چمن خاموش ہے
(ص ۲۷۸)

شبنم کی طرح پھولوں پہ رو، اور چمن سے چل — اس باغ میں قیام کا سودا بھی چھوڑ دے
(ص ۱۰۸)

پردہ چہرے سے اٹھا، انجمن آرائی کر — چشمِ مہر و مہ و انجم کو تماشائی کر
(ص ۲۷۹)

بالِ جبریل کی فطری تمثالوں پر مشتمل نظموں میں ''مسجد قرطبہ''، ''ذوق وشوق''، ''لالۂ صحرا''، ''ساقی نامہ''، ''روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے''، ''اذان'' اور ''جدائی'' شامل ہیں، جن میں شعر اقبال کے تمثالی پہلوان کے افکار کی پختگی اور پیش کردہ سیاسی وتہذیبی اتار

چڑھاؤ کے باعث بڑے قوی اور معنی خیز ہو گئے ہیں۔ یہاں "ساقی نامہ" کے آغاز کا بہاریہ منظر نامہ پیش کیا جاتا ہے جس میں تحرک کے عناصر تمثال کاری کو بہت موثر بنا گئے ہیں:

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار ارم بن گیا دامنِ کوہسار
گل و نرگس و سوسن و نسترن شہیدِ ازل لالہ خونیں کفن
جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں لہو کی ہے گردش رگِ سنگ میں
فضا نیلی نیلی، ہوا میں سرور ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور
وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی
اچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی ہوئی بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی
رکے جب تو سل چیر دیتی ہے یہ پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ

ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل یہ گھٹائیں
یہ گنبدِ افلاک، یہ خاموش فضائیں
یہ کوہ یہ صحرا، یہ سمندر یہ ہوائیں
تھیں پیشِ نظر کل تو فرشتوں کی ادائیں
آئینۂ ایام میں آج اپنی ادا دیکھ!
(ص ۱۳۲)

سورج بنتا ہے تارِ زر سے دنیا کے لیے ردائے نوری
عالم ہے خموش و مست گویا ہر شے کو نصیب ہے حضوری
دریا، کہسار، چاند، تارے کیا جانیں فراق و ناصبوری
شایاں ہے مجھے غمِ جدائی
یہ خاک ہے محرمِ جدائی
(ص ۱۶۱)

بال جبریل کی غزلوں میں بھی تمثالی اوصاف نے بڑی رمزیت، تہہ داری اور تازگی پیدا کر دی ہے، اور انداز کچھ یوں ہے:

آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق　　شاخِ گل میں جس طرح بادِ سحر گاہی کا نم
(ص ۳۲)

تارے آوارہ و کم آمیز　　تقدیرِ وجود ہے جدائی
یہ پچھلے پہر کا زرد رو چاند　　بے راز و نیازِ آشنائی
ہیں عقدہ کشا یہ خارِ صحرا　　کم کر گلۂ برہنہ پائی
(ص ۵۳-۵۴)

عروجِ آدمِ خاکی کے منتظر ہیں تمام　　یہ کہکشاں، یہ ستارے، یہ نیلگوں افلاک
(ص ۶۶)

اسی طرح وہ اپنی دوبیتیوں میں اس وصف کی وساطت سے معنویت پیدا کرتے ہیں بلکہ یہاں تو منظریہ تمثالیں علامتی و رمزی رنگ ڈھنگ اپنا لیتی ہیں:

چمن میں رختِ گل شبنم سے تر ہے　　سمن ہے، سبزہ ہے، بادِ سحر ہے
مگر ہنگامہ ہو سکتا نہیں گرم　　یہاں کا لالہ بے سوزِ جگر ہے
(ص ۸۵)

ضربِ کلیم کے دوٹوک اسلوب میں اگرچہ بظاہر مناظر کی تمثالوں کی گنجائش محسوس نہیں ہوتی لیکن اس شاعرِ باکمال نے یہاں بھی بعض مواقع پر توضیحی وصراحتی پیرایۂ بیان اپنا کر ترسیلِ مطلب میں اس محسنۂ شعری سے معاونت لی ہے۔ کہیں کہیں تو اس کی مدد سے علامتی انداز بھی پیدا ہو گیا ہے۔ اس طرح کے منظوموں میں ''لا الٰہ الا اللہ''، ''علم اور دین''، ''سلطانی''، ''دنیا''، ''مردِ مسلمان''، ''تخلیق''، ''نگاہ''، ''شعاعِ امید'' اور ''محراب گل افغان کے افکار'' شامل ہیں۔ نیز اس مجموعے کی غزلوں میں بھی تمثالی عناصر مناظرِ فطرت کے جلو میں جھلک دکھاتے نظر آتے ہیں۔ یہاں دو قطعوں ''دنیا'' اور ''نگاہ'' کی مثالوں پر اکتفا کیا جاتا ہے:

مجھ کو بھی نظر آتی ہے یہ بو قلمونی　　وہ چاند، یہ تارا ہے، وہ پتھر، یہ نگیں ہے
دیتی ہے مری چشمِ بصیرت بھی یہ فتوٰی　　وہ کوہ، یہ دریا ہے، وہ گردوں، یہ زمیں ہے
حق بات کو لیکن میں چھپا کر نہیں رکھتا　　تو ہے، تجھے جو کچھ نظر آتا ہے، نہیں ہے!
(ص ۳۷)

بہار و قافلۂ لالہ ہائے صحرائی　　شباب و مستی و ذوق و سرور و رعنائی!
اندھیری رات میں یہ چشمکیں ستاروں کی　　یہ بحر، یہ فلکِ نیلگوں کی پہنائی!

سفر عروسِ قمر کا عماریِ شب میں	طلوعِ مہر و سکوتِ سپہرِ مینائی!
نگاہ ہو تو بہائے نظارہ کچھ بھی نہیں	کہ بیچتی نہیں فطرت جمال و زیبائی
(ص۱۰۴)

جبکہ فطرت کی تمثالوں کی رمزی حیثیت ذیل کے متفرق شعر پاروں میں نظر آتی ہے:

یہ نغمہ فصلِ گل و لالہ کا نہیں پابند	بہار ہو کہ خزاں، لاالٰہ الاّ اللہ
(ص۱۶)

تاثیر ہے یہ میرے نفس کی کہ خزاں میں	مرغانِ سحر خواں میری صحبت میں ہیں خورسند
(ص۲۳)

چمن میں تربیتِ غنچہ ہو نہیں سکتی	نہیں ہے قطرۂ شبنم اگر شریکِ نسیم
(ص۲۶)

مثالِ ماہ چمکتا تھا جس کا داغِ سجود	خرید لی ہے فرنگ نے وہ مسلمانی
(ص۳۲)

مری نوا سے گریبانِ لالہ چاک ہوا	نسیمِ صبح چمن کی تلاش میں ہے ابھی
(ص۱۴۲)

اونچی جس کی لہر نہیں ہے، وہ کیسا دریا ہے
جس کی ہوائیں تند نہیں ہیں، وہ کیسا طوفان

اپنی خودی پہچان
او غافل افغان!

(ص۱۶۹)

ارمغان حجاز میں اقبال نے اپنی نظموں ''مسعود مرحوم'' اور ''ملا زادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض'' میں کہیں کہیں منظریہ تمثالوں سے ندرت پیدا کی ہے اور فطرت کے مناظر ان کے خاص تصورات کے ساتھ مل کر نہایت موثر ہو جاتے ہیں، مثلاً چند شعر:

یہ مہر و مہ، یہ ستارے یہ آسمانِ کبود	کسے خبر کہ یہ عالم عدم ہے یا کہ وجود
(ص۲۴)

خودی ہے زندہ تو دریا ہے بیکرانہ ترا	ترے فراق میں مضطر ہے موجِ نیل و فرات
(ص۲۶)

چھپے رہیں گے زمانے کی آنکھ سے کب تک   گہر ہیں آبِ وُلر کے تمام یک دانہ

(ص ۴۱)

یہ اوراس قبیل کے متعدد شعر پارے کلام اقبالؔ میں مناظر کی تمثالوں کے حسن وعذوبت پر بخوبی روشنی ڈالتے ہیں اور اقبالؔ ہر جگہ ایک ماہر مصور کی طرح فطرت کی جھلکیوں کو صفحۂ قرطاس پر اتارتے چلے گئے ہیں۔ مولانا صلاح الدین احمد نے اقبالؔ کی منظریہ تمثالوں میں خصوصیت کے ساتھ ان کے ''کوہ وصحرا'' کے بیانیہ ٹکڑوں کو سراہا ہے۔ وہ اپنے مضمون ''اقبالؔ کے کوہ وصحرا'' میں اس جانب اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ یہ درست ہے اقبالؔ روایتی فطرت پرست شاعر نہیں ہیں ''لیکن اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ وہ فطرت اور مظاہر فطرت سے بے محابا متاثر ہیں اور ان تاثرات کو جب وہ اپنے قلبی محسوسات میں سمو کر الفاظ کا جامہ پہناتے ہیں تو دنیائے ظاہر اور دنیائے دل کا یہ اتصال، شعر کی ایک نادر کیفیت اختیار کر لیتا ہے۔''(۱۰۶) ان کے مطابق اقبالؔ کے کلام میں ''سحر وشام'' کی تصویروں کے بعد ''کوہ وصحرا'' کا درجہ ہے۔ ''کوہ'' سے ان کی محبت ''ہمالہ'' سے شروع ہوتی ہے اور وہ ''ابر کہسار'' اور ''ایک آرزو'' جیسی نظموں میں اس کا ذکر جذبات کی رنگ آمیزی کے ساتھ کرتے ہیں۔ اس کے بعد ان کی شاعری کا وہ مرحلہ آتا ہے جب ان کا فکر بلند، فراز کوہ سے اتر کر پہلی بار وسعت صحرا میں مائل بہ تگ وتاز ہوتا ہے، اور یہ ''اس کی شاعری کی شاہراہ پر ایک اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے، اس لیے کہ یہیں سے اس کا قافلۂ شعر وطن کی وادیوں سے نکل کر ملت کے ریگ زار میں رواں ہو جاتا ہے۔''(۱۰۷) اس نئے دور کا آغاز مارچ ۱۹۰۷ء کی غزل سے شروع ہوتا ہے اور پھر صحرا سے ان کی محبت گونا گوں کیفیتیں اختیار کرتی ہیں جن میں ایک کیفیت:

> ممکنات زندگی کی بے حدود وسعتوں پر محیط ہے، جن کے لیے صحرا ایک علامت تام کی حیثیت رکھتا ہے۔ ایک دوسری کیفیت اس ذوق سفر اور سرعت رفتار میں ہے جو صحرا کی کشادگیوں ہی سے خاص ہے۔ ایک تیسری کیفیت اس حرارت کی مظہر ہے، جو صحرا کے آتش ناک سینے سے زندگی بن کر ابلتی اور صحرائیوں کو پیام تگ وتاز دیتی ہے۔ ایک چوتھی کیفیت اس پیام حیات افروز میں ہے جو پیمبر صحرا نے درماندہ و مایوس انسانیت کو دیا اور ایک پانچویں کیفیت اس کارواں میں ہے جو صحرا سے نکل کر جادۂ عالم پر رواں ہوا اور اپنے نقوش قدم پر تہذیب وتمدن سے بوستاں کھلاتا چلا گیا۔(۱۰۸)

یوں مولانا صلاح الدین احمد کے نزدیک اقبالؔ شعرائے ماقبل کے برخلاف کوہ وصحرا کو روایتی انداز میں برتنے کے بجائے انھیں صلابت اور محنت کی علامت بناتے ہیں ـــــ خاص طور پر ان کا ''مرد کہستان'' اور ''شاہین'' ایسی ہی فضاؤں کے پروردہ ہیں اور ''گل لالہ'' کی تہذیب وتربیت بھی صحرا ہی کے طفیل ہے(۱۰۹) یہاں کوہ وصحرا کی تمثالوں کے حوالے سے چند شعر بطور تائید درج کیے جاتے ہیں:

لیلیِ شب کھولتی ہے آ کے جب زلفِ رسا
دامنِ دل کھینچتی ہے آبشاروں کی صدا
وہ خموشی شام کی، جس پر تکلم ہو فدا

وہ درختوں پر تفکر کا سماں چھایا ہوا

کانپتا پھرتا ہے کیا رنگِ شفق کہسار پر
خوش نما لگتا ہے یہ غازہ ترے رخسار پر
(ب د،۲۳)

کیوں تعجب ہے مری صحرا نوردی پر تجھے
یہ تگا پوئے دمادم زندگی کی ہے دلیل
اے رہینِ خانہ تونے وہ سماں دیکھا نہیں
گونجتی ہے جب فضائے دشت میں بانگِ رحیل
ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام
وہ حضر بے برگ و ساماں، وہ سفر بے سنگ و میل
وہ نمودِ اخترِ سیماب پا ہنگامِ صبح
یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیل
وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیل
اور وہ پانی کے چشمے پر مقامِ کارواں
اہلِ ایماں جس طرح جنت میں گردِ سلسبیل
تازہ ویرانے کی سودائے محبت کو تلاش
اور آبادی میں تو زنجیریِ کشت و نخیل
پختہ تر ہے گردشِ پیہم سے جامِ زندگی
ہے یہی اے بے خبر رازِ دوامِ زندگی
(ب د،۲۵۷۔۲۵۸)

ڈاکٹر سید عبداللہ نے اپنے مضمون ''اقبال کی فطرت نگاری'' میں اس نادر روزگار شاعر کے ہاں فطرت کی تصویروں میں بکثرت استعمال ہونے والے عناصر کی نشاندہی کی ہے اوران کے نزدیک علامہ نے ندی، قطرہ و دریا، موجِ آب، موجہ و ساحل، چشمے، پہاڑ، دشت و صحرا، بہار، پھول، تارے، رات، صبح، شام، بچے اور دوسرے فرزندانِ فطرت (بعض جانور اور پرندے وغیرہ جیسے مظاہر فطرت) سے خوب خوب پیکر تراشے ہیں۔ وہ یہ موقف قائم کرتے ہیں کہ:

اقبال کی فطرت نگاری فطرت پرستی کے مترادف نہیں، وہ حسن فطرت کو انسان اور انسانیت سے متعلق بصیرتوں کے ادراک کا ذریعہ بناتے ہیں۔ اقبال کے کلام میں خالص فطرت پرستی کا میلان اگر کہیں ہے بھی تو ان کی شاعری کے ابتدائی دور میں ہے جس میں وہ مغرب کے فطرت پرست شعرا کے زیر اثر مناظر و مظاہر خارجی کی مصوری بھی کرتے ہیں اور ان کی جمالی کیفیتوں کو بیان بھی کرتے ہیں مگر اس دور میں بھی اقبال فطرت کے پرستار معلوم نہیں ہوتے، بلکہ ان کا ذہن حسن فطرت سے مسرت اندوزی کے ساتھ ساتھ کائنات کے اسرار و رموز کے انکشاف اور ان کی جستجو کی طرف مائل ہو جاتا ہے، یعنی وہ فطرت اور اس کے متعلقات کے ضمن میں انسان اور اس کی تقدیر پر غور و فکر کرنے لگ جاتے ہیں۔۔۔ اقبال حسن فطرت کے دلدادہ و شیدائی ہیں مگر وہ حسن فطرت کو پہلے اخلاقی اور روحانی حقائق کے ادراک کا ذریعہ بناتے ہیں، بعد میں تسخیر فطرت کا۔ اقبال کی بہترین تصویریں خیالی ہیں۔ وہ جب مفرد اشیا کی مصوری کرتے ہیں تو خارجی جزئیات سے زیادہ ان اشیا کے پوشیدہ اسرار حکمت

وبصیرت کا بیان کرنے لگ جاتے ہیں۔ ان کے علاوہ مفرد اشیا کے مقابلے میں ان کی مرکب تصویریں مرقع کشی کا عمدہ نمونہ پیش کرتی ہیں۔(۱۱۰)

کلی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اقبال کی تمثال نگاری کا بنیادی اور سب سے موثر زاویہ مناظر فطرت کی تصویروں پر مبنی ہے اور ان کی شاعری میں یہ پہلو اس قدر قوی ہے کہ اسے نظر انداز کرنا مشکل ہے۔ محی الدین خلوت نے درست لکھا ہے کہ:

قدرتی مناظر پر شاعر مشرق اقبال نے جو نظمیں لکھی ہیں وہ منظر نگاری میں اقبال کی دستگاہ کے بڑے دلآ ویز اور پاکیزہ نمونے ہیں۔ ان منظومات سے جہاں اس میدان کو وسعت نصیب ہوئی وہاں آنے والے شعرا کے لیے بھی اس موضوع پر راہیں ہموار ہوگئیں۔ منظر نگاری کے جو پاکیزہ نمونے انھوں نے پیش کیے ان کی بنا پر انھیں مصور فطرت کا لقب دیا گیا۔ اقبال مناظر ومظاہر کی خارجی مصوری بھی کرتے ہیں اور ان کی جمالی کیفیتوں کو بھی بیان کرتے ہیں اور ان کے حسن اور زیبائی سے مسرت اندوز ہوتے ہیں۔ وہ مناظر کے حسن کے مجموعی تاثر کو پیش نظر رکھ کر خیالی مرقعے تلاش کرتے ہیں۔ اقبال گو حسن کے شیدائی ہیں مگر حسن فطرت کو پہلے اخلاق اور روحانی حقائق کے ادراک کا ذریعہ بناتے ہیں بعد میں تسخیر فطرت کا۔ ان کی نگاہ نے جہاں جہاں بھی قدرتی جلوؤں کو سمیٹا ہے وہاں نہ صرف فن کو کمال کی حد تک پہنچا دیا ہے بلکہ نظارے میں زندگی کی روح بھی پھونک دی ہے۔۔۔ اقبال کی فنی طلسم کاری، ان کی استادانہ مصوری اور صحت بیان نے ہمیشہ ان کا ساتھ دیا۔ فطرت کا کوئی حسین وجمیل منظر یا کرشمہ جب بھی ان کی آنکھوں کے سامنے آتا ہے تو وہ مئے سرور وانبساط سے سرشار ہو جاتے ہیں اور ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کے پھول کھل پڑتے ہیں۔ یہ خصوصیت انھیں فطرت نگار شعرا کی صف اول میں لا کھڑا کرتی ہے۔۔۔(۱۱۱)

(۲) حسیاتی تمثالیں:

حسی تمثالیں وہ ہیں جو متعلق بہ حس (Sense) ہوں اور جنھیں حواسِ خمسہ (باصرہ، سامعہ، شامہ، ذائقہ اور لامسہ) سے دریافت کیا جا سکے۔ شاعری میں حسیات کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور باکمال شعر پارے ہمارے حواس کو متحسس کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد رضا شفیعی کدکنی اپنی تصنیف **صور خیال در شعر فارسی** میں ان حسوں کی خصوصیات یا دایرۂ کار کے متعلق لکھتے ہیں:

۔۔۔حواس ظاہری کہ عبارت است از بینائی، بویائی، چشایی، بساوایی وشنوایی، لغات واحتیاجات بیانی مخصوص بخو دوارد؛ مثلاً:

حس بینائی با: رنگ، شکل، اندازہ۔۔۔ وافعال ہر کدام از قبیل دیدن وروٴیت وتماشا۔

حس شنوایی با: نغمہ، صدا، صوت، آواز وافعال ھر کدام از قبیل گوش دادن وشنیدن ونیوشیدن۔

حس چشایی با: شیرینی، تلخی، بیمزگی۔۔۔ وافعال ھر کدام از قبیل خوردن وچشیدن ونوشیدن۔

حس بویایی با: عطر وعفونت وافعال ہر کدام از قبیل بوییدن واستشمام۔

حس بساوایی با: نرمی، درشتی، زبری، خشونت وافعال ہر کدام از قبیل لمس کردن سروکار دارد۔۔۔(۱۱۲)

شعر اقبال میں تمثالوں کا ایک نمایاں حصہ حسی تمثالوں پر مبنی ہے اور ان کی وساطت سے انھوں نے اپنے کلام میں تازگی اور حرارت

پیدا کی ہے۔ ان کی ایسی تمثالیں ایک سے زاید حسوں کو متحرک کر کے شعر پاروں میں تازگی پیدا کر دیتی ہیں۔ یہ خصوصیت اقبال کے شعر پاروں کو بیانیہ شاعری سے کہیں آگے لے جاتی ہے اور ان کے فلسفۂ حیات کو زیادہ موثر طور پر پیش کرنے میں مدد گار ٹھہرتی ہے۔ ڈاکٹر حامدی کاشمیری نے اپنے مضمون: ''اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی'' میں علامہ کی حسیاتی تصویروں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ان کی شاعری میں ایسے پیکروں کی خاصی تعداد ہے جو ایک سے زاید حواس کو متحرک کرتے ہیں، خاص طور پر ایسے پیکروں کی فراوانی ہے جو بصری حس کی تشفی کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ان کی ''نگاہ شوق ہمیشہ شریک بینائی'' رہی ہے۔ انھوں نے زندگی اور فطرت کے متنوع مظاہر اور اشیا کے علاوہ اپنے ذہنی تصورات اور کیفیات کی مصوری کی ہے اور پیکروں کی ایک رنگا رنگ دنیا آباد کی ہے۔۔۔ آئینۂ حیرت، سلسلۂ کہسار، گہرِ آبدار، طلائی جھالر، سینۂ زریں، سکوتِ شام، قبائے زر، خیمۂ گل، تارِ حریرِ دو رنگ، دیدۂ انجم، چرخِ بے انجم، چشمِ سرما سا اور لعلِ بدخشاں کے ڈھیر۔۔۔ انھوں نے ایسے پیکر بھی تراشے ہیں، جو بصری حس کے ساتھ ساتھ سمعی حس کو بھی متاثر کرتے ہیں، زبانِ برگ، آبشاروں کی صدا، شعلۂ آواز، دریائے نور اور جُوئے نغمہ خواں اس کی مثالیں ہیں، کئی پیکر ایسے ہیں جو باصرہ کے ساتھ ساتھ لامسہ اور شامہ کے حواس کو بھی متحرک کرتے ہیں۔ مثلاً گیسوئے شام، زلفِ برہم، کشتِ وجود، مزرعِ شب اور نکہتِ خوابیدہ۔۔۔ (۱۱۳)

اقبال کے زیادہ تر تمثالی شعر پارے بصارت کی حس کو فعال کرتے ہیں۔ بصری تمثالوں کی ذیل میں ان کی تمام تر منظریہ تصویروں کا شمار کیا جا سکتا ہے کیونکہ کوئی بھی منظر اولاً بصری حس ہی کو متاثر کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ حسِ سامعہ، حسِ ذایقہ، حس شامہ اور حسِ لامسہ کو متاثر کرنے والے اشعار بھی کمال درجے کی مصورانہ شان لیے ہوئے ہیں۔ دیکھیے علامہ نے ان پانچوں حسیات کے ذریعے تصویر کاری کا کیسا جادو جگایا ہے:

حسِ باصرہ:

پتیاں پھولوں کی گرتی ہیں فضا میں اس طرح　　　دستِ طفلِ خفتہ سے رنگیں کھلونے جس طرح

(ب د،۱۵۲)

حسِ سامعہ:

لذّت سرود کی ہو چڑیوں کے چہچہوں میں　　　چشمے کی شورشوں میں باجا سا بج رہا ہو

(//،۴۷)

حسِ لامسہ:

جگایا بلبلِ رنگیں نوا کو آشیانے میں　　　کنارے کھیت کے شانہ ہلایا اُس نے دہقاں کا

(//،۵۶)

حسِ ذایقہ:

جوئے سرود آفریں آتی ہے کوہسار سے　　　　پی کے شراب لالہ گوں میکدۂ بہار سے

(۲۱۰،")

حسِ شامہ:

بُوئے گُل لے گئی بیرونِ چمن رازِ چمن　　　　کیا قیامت ہے کہ خود پھول ہیں غمازِ چمن

(۶۹،")

کہیں کہیں ایسے اشعار بھی نظر آتے ہیں جن میں ایک سے زاید حسیات مل کر مرکب تمثالوں کی صورت میں ڈھل گئی ہیں، جیسے:

قافلہ تیرا رواں ہے بے منتِ بانگِ درا　　　　گوشِ انساں سُن نہیں سکتا تری آوازِ پا

(ب د،۵۳)

عہدِ گل ختم ہوا، ٹوٹ گیا سازِ چمن　　　　اُڑ گئے ڈالیوں سے زمزمہ پردازِ چمن

(۱۷۰،//)

گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے　　　　ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں

(ب ج،۱۱۱)

بادہ کش غیر ہیں گلشن میں لبِ جُو بیٹھے　　　　سنتے ہیں جام بکف نغمۂ کُو کُو بیٹھے

(۱۶۹،//)

کنار از زاہداں برگیر و بے باکانہ ساغر کش　　　　پس از مدّت ازیں شاخِ کہن بانگِ ہزار آمد

(۲۷۵،//)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی نے اپنے مضمون ''اقبال کی شعری تمثالیں'' میں اقبال کے ہاں پانچوں حواس کو متحرک کرنے والی مفرد اور مرکب تمثالوں کو سراہا ہے اور ان میں شاعرانہ خیال افروزی کی تعریف کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ اقبال کی اس قبیل کی شاعری میں ''ہمارے حواس کو اپنی گرفت میں لینے اور شعوری نفس کو تھوڑی دیر کے لیے معطل کر دینے کی صلاحیت موجود ہے'' (۱۱۴) اس سلسلے میں وہ اقبال کی نظم ''ذوق وشوق'' کے چند مسلسل شعروں میں پانچوں حسیات کو متاثر کرنے کی صلاحیت محسوس کرتے ہوئے اس طرف توجہ دلاتے ہیں کہ ان شعروں کے توسط سے ''شاعر کی روح کی منزہ سطح پر پائے جانے والے "Interior Landscape" کا تخیلی منظرہ اپنی تمام تر مرئی علامتیت کے ساتھ تمثالوں کے ہجوم میں رقص کرتا نظر آتا ہے'' (۱۱۵) متذکرہ شعر دیکھیے:

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں　　　　چشمۂ آفتاب سے نور کی ندّیاں رواں
حسنِ ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود　　　　دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں

سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب	کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا برگِ نخیل دھل گئے	ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی اِدھر ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر	کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں
آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی	اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

(ب ج، ۱۱۱)

(۳)ساکن اور متحرک تمثالیں:

فکرِ اقبال کا مرکزی نقطہ حرکت ہے۔ ان کے ہاں ''سکون'' اور ''خرام'' دو متضاد کیفیات ہیں، جن میں سے دوسری کیفیت کو وہ پہلی پر ترجیح دیتے ہیں۔ شعری سطح پر اس فکر کا دلکش اظہار متحرک تمثالوں کی صورت میں ہوا ہے اور ان کے اکثر پیکروں میں زندگی کی حرارت محسوس کی جاسکتی ہے۔ شعرِ اقبال میں متحرک تمثالیں اس کثرت سے نظر آتی ہیں کہ ڈاکٹر یوسف حسین خان نے غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات میں حرکت کرتی ہوئی ان جمالیاتی تصویروں کا تفصیلی نقشہ کھینچ کر انھیں سراہا ہے اور یہ موقف قائم کیا ہے کہ ''وہ (اقبال) صرف خارجی احوال کی تصویر کشی نہیں کرتا بلکہ متحرک انداز میں جذباتی اور تخئیلی تعبیر و توجیہ کرتا ہے۔'' (۱۱۶) اسلوب احمد انصاری نے اپنے مضمون: ''اقبال کے ہاں حرکی پیکر'' میں اقبال کے ہاں تحرک و حرارت کی عمدگی سے وضاحت کرتے ہیں اور خصوصیت کے ساتھ ''ساقی نامہ'' کی مثال دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

قطع نظر اس امر کے کہ اقبال زندگی کا ایک حرکی تصور رکھتے ہیں اور اس کے ذریعے انھوں نے مشرق کے پچھڑے ہوئے انسانوں کو اضمحلال و انتشار کی کیفیت سے چھٹکارا دلانے کا کام کیا ہے، یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ حرکت کا تصور آرزو، ذوق و شوق اور عشق، فراق و ناصبوری اور تمنائے تخلیق کے ساتھ مربوط اور وابستہ ہے کہ یہی اس کے محرکات ہیں، لیکن اس سے یہ لازم نہیں آتا، کہ اقبال کو اس نقطۂ استقرار (Still point) کا احساس نہیں ہے، جو گردشِ مسلسل کے قلب میں پیوست اور جاگزیں ہے، ہر بڑے شاعر کی طرح شاید اقبال بھی اس کا پختہ شعور رکھتے ہوں، لیکن بظاہر اُن کا اصرار اور زور حرکت اور گردش پر اس لیے ہے کہ وہ حیاتِ نو اور کیفیاتِ تازہ کے شاعر ہیں اور اپنے مخاطبین یعنی اقوامِ ایشیا کو عموماً اور مسلمانوں کو خاص طور پر مشرق کے انکاری فلسفوں کے گمراہ کن طلسم سے نکالنا چاہتے ہیں اور ہنگامۂ زیست کے لیے انھیں نئے بال و پر عطا کرنا چاہتے ہیں۔ ان کے ہاں ارتقا اور تقلیب یعنی Transformation کے محرکات بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ (ان کی) پوری نظم ''ساقی نامہ'' دراصل حرکت کا ایک وسیع پیکر ہے، جسے اس بساط پر مختلف شکلوں میں پھیلا دیا گیا ہے۔ ارسطو کی طرح اور افلاطون کے برعکس اقبال کے ہاں زور Being پر اتنا نہیں ہے جتنا Becoming پر۔ اور اس میں بڑی حد تک فیضان برگساں کے علاوہ خود اسلامی تعلیمات کا ہے۔ دراصل دوام یا ثبات اور تغیر و تبدل اور حرکت و گردش کے درمیان ایک جدلیاتی رشتہ ہے۔ مکمل ثبات اور دوام ایک طرح کا جمود پیدا کرتا ہے اور ہماری قوتِ امتیاز کو کند کر دیتا ہے۔ اقبال نے خدا کا تصور بھی ایک ایسی انائے مطلق کی صورت میں پیش کیا ہے جو تخلیقی توانائی اور بھرپور قوتِ ارادی

سے متصف ہے اور اپنی اکملیت کو اپنے اندر سے پیدا کرتی ہے۔ اسی طرح انائے محدود کو بھی ارادے کی قوت سے جو دراصل حرکت کا دوسرا نام ہے، متصف اور مشرف کیا گیا ہے۔ چنانچہ اقبال کے ہاں حرکت، عشق اور ارادہ ایک طرف اور تغیر و تبدل، ارتقا اور تقلیب کا عمل دوسری جانب، تمام دوسرے حقائق پر فوقیت رکھتے ہیں۔(۱۱۷)

اس حرکی فکر کا تمثالی روپ خاصا متاثر کن ہے اور علامہ نے حسِ باصرہ کو متحسس کرنے والی بے شمار ساکن (Static) تصویروں کے ساتھ ساتھ متحرک (Kinetic) تمثالوں سے بھی اپنے نقطۂ نظر کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کے کلام میں متحرک تمثالیں جامد تصویروں پر فائق نظر آتی ہیں۔ ساکن پیکروں کا ذکر مناظر کی تمثالوں کی ذیل میں ہو چکا، یہاں بانگ درا سے اس کی ایک دلکش مثال کافی سمجھی جاتی ہے۔ جس کے بارے میں ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی نے عروجِ اقبال میں اشارہ کیا ہے کہ: ''ایک شام'' اقبال کی ہنرمندی کی ناقابلِ تردید دلیل ہے۔۔۔ اس ہلکی پھلکی نرم رو بحر میں فطرت کے پُرسکون ماحول کی عکاسی کے لیے ''ش'' اور ''س'' کی نرم و شیریں اصوات سے شاعر نے وہ کام لیا ہے، اور حروفِ علّت، خصوصاً واؤ کی کھنچی ہوئی آوازوں سے سکوت کا ایسا فسوں پھونکا ہے کہ دریائے نیکر کا ''خرام'' بھی ''سکون'' معلوم ہوتا ہے۔''(۱۸۸) نظم دیکھیے:

خاموش ہے چاندنی قمر کی — شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش — کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی ہے — آغوش میں شب کے سو گئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے — نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے — یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا — قدرت ہے مُراقبے میں گویا

اے دل! تو بھی خموش ہو جا
آغوش میں غم کو لے کے سو جا

(ص ۱۲۸)

اقبال کی متحرک تمثالیں تو اس سے کہیں آگے کی چیز ہیں۔ یہ تمثالیں اپنے اندر حرکت و حرارت کا بے مثل پیغام رکھتی ہیں۔ بانگِ درا میں حرکی تمثالیں مکمل نظموں میں بھی دکھائی دیتی ہیں اور متفرق اشعار میں بھی ان سے بڑی دلکش سماں بندی کی گئی ہے۔ اس مجموعے میں ''ہمالہ''، ''ایک آرزو''، ''ماہِ نو''، ''عشق اور موت''، ''موجِ دریا''، ''طفلِ شیر خوار''، ''ابر''، ''کنارِ راوی''، ''محبت''، ''حقیقتِ حسن''، ''چاند اور تارے''، ''انسان''، ''گورستانِ شاہی''، ''نمودِ صبح''، ''فلسفۂ غم''، ''شکوہ''، ''بزمِ انجم''، ''سیرِ فلک''، ''ساقی''، ''شاعر''، ''نویدِ صبح''، ''پیوستہ رہ شجر سے اُمیدِ بہار رکھ''، ''خضرِ راہ'' اور ''طلوعِ اسلام'' میں متحرک تمثالوں کے نقوش بڑے واضح ہیں۔ چند شعر دیکھیے

کس قدر تازہ کار ہیں:

ہائے کیا فرطِ طرب سے جھومتا جاتا ہے ابر — فیلِ بے زنجیر کی صورت اُڑا جاتا ہے ابر

(ص ۴۲)

تکتے رہنا ہائے! وہ پہروں تلک سُوئے قمر — وہ پھٹے بادل میں بے آوازِ پا اس کا سفر

(ص ۴۵)

جو پھول مہر کی گرمی سے سو چلے تھے، اُٹھے — زمیں کی گود میں جو پڑ کے سو رہے تھے، اُٹھے

ہوا کے زور سے اُبھرا، بڑھا، اُڑا بادل — اُٹھی وہ اور گھٹا، لو! برس پڑا بادل

(ص ۹۱)

خورشید، وہ عابدِ سحر خیز — لانے والا پیامِ 'برخیز'

مغرب کی پہاڑیوں میں چھپ کر — پیتا ہے مئے شفق کا ساغر

(ص ۱۲۷)

اور بلبل، مطربِ رنگیں نوائے گلستاں — جس کے دم سے زندہ ہے گویا ہوائے گلستاں

عشق کے ہنگاموں کی اُڑتی ہوئی تصویر ہے — خامۂ قدرت کی کیسی شوخ یہ تحریر ہے

(ص ۱۵۲)

قمریاں شاخِ صنوبر سے گریزاں بھی ہوئیں — پتیاں پھول کی جھڑ جھڑ کے پریشاں بھی ہوئیں

(۱۷۰،")

جو نغمہ زن تھے خلوتِ اوراق میں طیور — رخصت ہوئے ترے شجرِ سایہ دار سے

(ص ۲۴۸)

دیوِ استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب — تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم میری

(ص ۲۶۱)

جہاں میں اہلِ ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں — اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے، اُدھر ڈوبے اِدھر نکلے

(ص ۲۷۳)

بالِ جبریل کی متحرک تصویریں غزلیات کے متفرق اشعار کے ساتھ ساتھ ''ذوق وشوق''، ''الارض للہ!''، ''لالۂ صحرا''، ''ساقی نامہ''، ''زمانہ''، ''روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے''، ''نادر شاہ افغان'' اور ''جدائی'' جیسی نظموں میں اپنی بھرپور جھلک دکھاتی ہیں، مثلاً ''ساقی نامہ'' کے ذیل کے شعر دیکھیے کس قدر تحرک سے مملو ہیں:

فضا نیلی نیلی، ہوا میں سرور ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور
وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی
اُچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی ہوئی بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی
رکے جب تو سِل چیر دیتی ہے یہ پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ
(ص ۱۲۳)

ضربِ کلیم اور ارمغانِ حجاز میں یہ رجحان اگرچہ قدرے کم ہے تاہم کہیں کہیں خیالات ایسے رواں دواں پیکروں میں ڈھل گئے ہیں، جیسے:

آفاق کے ہر گوشے سے اٹھتی ہیں شعاعیں بچھڑے ہوئے خورشید سے ہوتی ہیں ہم آغوش
(ض ک، ۱۰۷)

وہ صاحبِ فن چاہے تو فن کی برکت سے ٹپکے بدنِ مہر سے شبنم کی طرح ضو!
(۱۶۷،")

زلزلے سے کوہ و در اُڑتے ہیں مانندِ سحاب زلزلے سے وادیوں میں تازہ چشموں کی نمود
(اح، ۲۱)

اقبال کی متحرک تمثالوں میں ''پانی'' کو کلیدی حیثیت حاصل ہے اور وہ ''ندی''، ''چشمے''، ''دریا''، ''جوئے کہستاں''، ''جوئے سرود آفریں''، ''جوئے آب''، ''لہر'' ــــــ اور اسی قبیل کے مائیات کا تذکرہ صرف اور صرف ان کے حرکی عنصر کے باعث کرتے ہیں۔ صرف ''جوئے آب'' یا ''جوئے رواں'' کی تمثالیں پانچ معروف نظموں ''ہمالہ''، ''شاعر''، ''فلسفۂ غم''، ''جوئے آب'' اور ''ساقی نامہ'' میں حرکت و حرارت پیدا کر گئی ہیں۔ اس پہلو کو مدِ نظر رکھ کر ہی کلیم الدین احمد نے شعر اقبال میں (بالخصوص ساقی نامہ میں) جوئے کہستاں'' کی تمام جزئیات کو حرکی قرار دیا ہے اور ان کے مطابق یہاں ندی کی ''ہر حرکت مرئی ہے۔ اُچکنا، اٹکنا، لچکنا، سرکنا، اُچھلنا، پھسلنا، سنبھلنا، بڑے پیچ کھا کر نکلنا۔'' پھر یکا یک یہ دلکش متحرک فلم بدل جاتی ہے اور طاقت کا مظہر بن جاتی ہے اور یہ کوئی مبالغہ نہیں، حقیقت ہے۔'' (۱۱۹) گویا علامہ کی تمثالیں خواہ ساکن ہوں یا متحرک ــــــ ان میں زندگی اور جولانی ہے، تازگی اور تابانی ہے ــــــ اور متحرک تمثالی شعر پارے تو نا قابلِ بیان حسن سے ہمکنار ہیں۔

(۴) رنگ و نور کی تمثالیں:

اقبال کی شاعری سرتاسر جمالیاتی احساس میں ڈوبی ہوئی ہے۔ وہ اپنی روشن فکریات کو رنگ و نور کے شعری پیکروں میں سمو کر پیش کرتے ہیں۔ اُن کی تمثالوں میں رنگ باتیں کرتے ہیں اور خیالات اکثر اوقات نور کے ہالے میں مقید ہو کر اپنی ضو دکھاتے ہیں۔ علامہ کے

شعروں میں جمالیاتی احساس جاگزیں رہتا تھا اور ان کے شعر پارے اسی سبب سے دل میں اُتر جانے کی صفت سے متصف ہیں۔ ڈاکٹر نصیر احمد ناصر نے اپنی تصنیف اقبال اور جمالیات میں اقبال کے مختلف فکری مباحث کو پیشِ نظر رکھ کر ان کے جمالیاتی تصورات و افکار کا مربوط جائزہ لیا ہے اور بجا طور پر یہ مؤقف قائم کیا ہے کہ ''علامہ اقبال کی نظروں میں اس عالمِ طبیعی کی ہر چیز حسن و جاذبیت کا پیکر ہے۔''(۱۴۰) چنانچہ یہ جمالیاتی احساس رنگ و نور کی تمثالیں تخلیق کر کے دقیق فلسفیانہ افکار کو بڑے دلنشیں پیرائے میں بیان کر دیتا ہے۔ اقبال کے ہاں اگرچہ رنگ اور نُور دونوں ہی کے حوالے سے تمثالیں موجود ہیں لیکن بہت سے مقامات ایسے ہیں جہاں نُور کے پیکر، رنگوں سے بنی تصویروں پر فوقیت اختیار کر گئے ہیں۔ ڈاکٹر شکیل الرحمٰن اس پہلو پر، یوں روشنی ڈالتے ہیں:

> اقبال کے پورے کلام میں رنگ کی اہمیت زیادہ نہیں ہے، روشنی نے اپنے نور میں جیسے تمام رنگوں کو جذب کر لیا ہو، رنگ کے مقابلے میں روشنی زیادہ توجہ طلب ہے۔ انھوں نے سرخ رنگ، خونِ جگر، لہو ترنگ اور لالے کی سُرخی کا ذکر کیا ہے، لیکن ان کی جمالیات میں اسے کوئی نمایاں جگہ حاصل نہیں ہے۔ ان کی جمالیات میں بار بار روشنی کے شدید احساس سے واسطہ پڑتا ہے اور کوئی رنگ، استعارہ بن کر اس طرح توجہ کا مرکز نہیں بنتا، جس طرح غالب کی شاعری میں سرخ رنگ بن جاتا ہے...... اقبال نے جہانِ رنگ و بو کا ذکر کئی بار کیا ہے لیکن یہ محسوس نہیں ہوتا کہ کوئی رنگ یا کوئی خوشبو ان کے احساس اور جذبے میں اس طرح جذب ہے کہ روشنی کے مقابلے میں اس کی اہمیت کسی طرح بھی بڑھ گئی ہو، یا برابر ہو۔ ایسا کوئی تجربہ نہیں ملتا...... وہ نظر اور نگاہ جو کائنات اور لامکاں میں اپنی روشنی کے ساتھ جانے کتنی روشنیوں، جانے کتنے رنگوں اور جانے کتنی خوشبوؤں اور جانے کتنی تجلیوں کو پا لیتی ہے، وہ اس زمین کے رنگوں یا خوشبوؤں کو یقیناً زیادہ اہمیت نہیں دے گی...... ان کی شاعری میں روشنی کا احساس زیادہ گہرا اور بلیغ ہے اور روشنی کے تجربے زیادہ معنی خیز ہیں، بلاشبہ وہ رنگ سے زیادہ روشنی کے عاشق اور روشنی کے شاعر ہیں۔ اردو شاعری میں ان کی طلسماتی فضا اس طرح منفرد نظر آتی ہے۔ یہ جادو مختلف ہے۔ یہاں روشنی کی جمالیات کے وہ پہلو ہیں، جو اردو شاعری میں پہلے موجود نہ تھے......(۱۴۱)

مصورانہ انداز میں تشکیل پانے والی ان تمثالوں میں رنگوں کے چھینٹے بڑے دلکش ہیں۔ کہیں سرخ، سیاہ اور سفید تو کہیں اُودے، نیلے، پیلے اور عنابی رنگوں نے شعری پیکروں میں زندگی کی تمام تر رنگینی سمو دی ہے۔ اس پر طرّہ یہ کہ خوشبوئیں ان رنگوں کے ہمرکاب ہیں اور جہاں گویا ''رنگ و بو کی طغیانی'' کے مصداق ہو گیا ہے (اسی سے پوچھ کہ پیشِ نگاہ ہے جو کچھ + جہاں ہے یا کہ فقط رنگ و بو کی طغیانی۔ ض ک، ۵۱) چند ایسی رنگا رنگ تمثالیں دیکھیے:

مہندی لگائے سورج جب شام کی دلہن کو   سرخی لیے سنہری ہر پھول کی قبا ہو

(ب د، ۴۷)

———

طشتِ گردوں میں ٹپکتا ہے شفق کا خونِ ناب   نشترِ قدرت نے کیا کھولی ہے فصدِ آفتاب

(۵۳،")

———

جس سے ترے حلقۂ خاتم میں گردوں تھا اسیر　　اے سلیماں! تیری غفلت نے گنوایا وہ نگیں
(،،،۲۲۱)

قم باذن اللہ، کہہ سکتے تھے جو، رخصت ہوئے　　خانقاہوں میں مجاور رہ گئے یا گورکن
(ب ج،۱۶۱)

''دمِ جبرئیل''، ''قوتِ پرواز'' اور ''صورِ اسرافیل'' انقلاب کی علامتیں ہیں، جنھیں اقبالؔ مردِ مسلمان میں دیکھنے کے متمنی ہیں اور اپنی اس خواہش کا اظہار انھوں نے کہیں رجائیت سے تو کہیں مایوسی کے عالم میں کیا ہے۔ نیز ''لات و منات'' کی قرآنی تلمیحیں علامتی رنگ و آہنگ میں نئی تعبیرات سے ہمکنار نظر آتی ہیں اور علامہ نے ان بتوں کو کبھی شر کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے اور کبھی یہ قدامت پسندی اور فنا و پستی کے علائم کے طور پر نمود کرتے ہیں:

جب اس انگارۂ خاکی میں ہوتا ہے یقیں پیدا　　تو کر لیتا ہے یہ بال و پرِ روح الامیں پیدا
(ب د،۲۷۱)

بدل کے بھیس پھر آتے ہیں ہر زمانے میں　　اگرچہ پیر ہے آدم، جواں ہیں لات و منات
(،،،۳۷)

مصلحتاً کہہ دیا میں نے مسلماں تجھے　　تیرے نفس میں نہیں، گرمیِ یوم النشور
(ض ک،۵۱)

وہی حرم ہے، وہی اعتبارِ لات و منات　　خدا نصیب کرے تجھ کو ضربتِ کاری!
(،،،۱۷۷)

مقام بندۂ مومن کا ہے ورائے سپہر　　زمیں سے تا بہ ثریا تمام لات و منات
(ا ح،۲۵)

قرآنی تلمیحات پر مبنی علامتوں ہی کی ذیل میں ابلیس کی علامتی معنویت کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ یہ درست ہے کہ کلامِ اقبالؔ میں یہ تلمیح زیادہ تر شعری کردار کی حیثیت رکھتی ہے تاہم اس کے رمزی ابعاد بھی لائقِ اعتنا ہیں۔ شعری کردار کے طور پر ابلیس کے اندر شر کے ساتھ ساتھ بہت سے مثبت خصائص دیکھے جا سکتے ہیں جن کی علامہ نے اکثر و بیشتر توصیف کی ہے۔ اس زاویے سے یہ کردار نہ صرف احساسِ ذات رکھتا ہے بلکہ اپنی فراق پسندی، قوت و آزادی، فعالیت، سوز و ساز، تمنا و جستجو، ہنگامہ خیزی، تحرک و حرارت اور بے باکی کے باعث کبھی کبھی عام انسان سے ماورا ہو کر اتنا اہم ہو جاتا ہے کہ اس کی عدم موجوگی سے اقبالؔ کو یہ دنیا کشش سے عاری دکھائی دیتی ہے (مزی اندر جہانِ کور ذوقے + کہ یزداں دارد و شیطاں ندارد، پ م،۱۳۲) نیز شر کی قوت اس کردار میں مزید خوبصورتی پیدا کر دیتی ہے۔ خالصتاً

علامت حوالے سے دیکھیں تو اردو کلام میں یہ تلمیح شر پسند افراد و اقوام کی نمایندگی کرتے ہوئے ابھرتی ہے اور جہاں کہیں مغرب کے ارباب سیاست کی شاطرانہ چالوں سے اس کا رشتہ جوڑا گیا ہے وہاں رمزیت وایمائیت بہت گہری ہوگئی ہے۔ یہاں ''ابلیس مجسم تکبر ہے لیکن اس کے کردار کی پختگی، یزداں گریزی، ستیزہ کاری، شر پسندی، نخوت، جذبۂ تفوق، پندار پرستی اور اصول پرستی اقبالؔ کی رومانویت سے ہم آہنگ ہو کر دیدہ زیب ہو جاتی ہے۔ اقبالؔ کا ابلیس خشک اور خطرناک نہیں بلکہ حد درجہ لڑاکو، جذباتی، شریر، چونچال اور شوخ ہے۔ وہ اپنی قوت و جبروت، جذبۂ عمل اور اولوالعزمی پر نازاں ہے۔ عصرِ رواں کے انسانوں کے زیاں کو ابلیس اپنی کامرانی اور فتح مندی کہتا ہوا نظر آتا ہے اور اب اس کی نظروں میں یہ دنیا آدم سے خالی ہے'' (۶۶) چند شعر دیکھیے جو اُردو کلام میں ابلیس کی تلمیح کی علامتی جہتوں کو آئینہ کر دیتے ہیں:

جمہور کے ابلیس ہیں اربابِ سیاست باقی نہیں اب میری ضرورت تہِ افلاک!

(ب ج، ۱۶۲)

گو فکرِ خداداد سے روشن ہے زمانہ آزادیِ افکار ہے ابلیس کی ایجاد

(//، ۱۶۸)

بنایا ایک ہی ابلیس آگ سے تو نے بنائے خاک سے اس نے دوصد ہزار ابلیس!

(ض ک، ۱۴۳)

اللہ کو پامردیِ مومن پہ بھروسا ابلیس کو یورپ کی مشینوں کا سہارا

(ا ح، ۱۶)

قرآنی تلمیحوں پر مبنی علائم و رموز کے ساتھ ساتھ اقبالؔ نے بعض اوقات اسلامی و غیر اسلامی تاریخ پر مشتمل تلمیحات کو بھی علامتی پیرایۂ بیان عطا کیا ہے۔ اسلامی تاریخ کی شخصیات میں سرِ فہرست نبیِ آخر الزمان حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی ذاتِ اقدس ہے، جن کے مقابل وہ ابولہب کی تلمیح لا کر دو مختلف مکاتیب فکر کی نشاندہی کر دیتے ہیں۔ ''مصطفویؐ'' اور ''بولہبی'' حق و باطل کے علائم ہیں جن کے تضاد و تقابل سے اقبالؔ نے بے مثل نکات اخذ کیے ہیں، مثلاً لکھتے ہیں:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز چراغِ مصطفویؐ سے شرارِ بولہبی

(ب د، ۲۲۳)

تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کہن ہوا عشق تمام مصطفیؐ، عقل تمام بولہب

(ب ج، ۱۱۴)

اس کے علاوہ وہ حضرتِ علیؓ کے ساتھ ''مرحب'' اور ''عنتر'' کی تلمیحیں لا کر ''اسد اللّٰہی و ید اللّٰہی'' کو حق اور ''مرحبی و عنتری'' کو کفر و استبداد کے علامتی تناظر میں پیش کرتے ہیں اور اس سے ان کی غرض مسلمانوں میں حرکت و حرارت عمل پیدا کرنا ہے۔ اسی طرح

حسینیت اور یزیدیت بالترتیب صبر واستقامت اور ظلم و بربریت کی علامتیں ہیں۔ اقبال کے نزدیک: ''کربلا کا واقعہ محض ایک تاریخی واقعہ نہیں ہے بلکہ یہ وقت کے تسلسل کا ایک لمحہ ہے جو لافانی بن گیا ہے اور جسے اقبال نے اپنے نادر اور ہمہ گیر تخیل کے ذریعے اسیر کرلیا ہے۔ یہ رمز ہے حق و باطل اور حریت واستبداد کے درمیان ابدی پیکار کا اور حسینؓ کا عزم واستقلال اور صبر وثبات اعلان ہے اس امر کا کہ حکم، حق اور حکمت اٹل اور جاودانی ہیں۔ یہ معرکۂ خیر وشر زندگی کے ہیولیٰ میں پیوست ہے اور تاریخ کے ہر دور میں نہ جانے کتنی بار دہرایا جا چکا ہے۔ امر بالمعروف اور نہی عن المنکر کے داعی حسینؓ کی سرفروشی انسان کی روح کا ترانۂ سرمدی ہے، جس کے زیر و بم کو انسانیت کے کان کبھی فراموش نہیں کرسکے۔'' (۶۷) خاص طور پر اقبالؔ نوجوانِ ملت میں حسینؓ کا سا ذوق وشوق دیکھنے کے شدت سے خواہاں نظر آتے ہیں:

نہ ستیزہ گاہِ جہاں نئی، نہ حریفِ پنجہ فگن نئے — وہی فطرتِ اسد اللّٰہی، وہی مرحبی، وہی عنتری

(ب د، ۲۵۳)

بڑھ کے خیبر سے ہے یہ معرکۂ دین و وطن — اس زمانے میں کوئی حیدرِ کرار بھی ہے

(ب ج، ۶۴)

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیریؓ — بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی

(//، ۷۳)

قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں — گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوے دجلہ و فرات

(//، ۱۱۲)

یوں بھی ہوا ہے کہ تاریخِ اسلام کے نامور اشخاص ایک ہی شعر میں علامتی معنویت دینے لگتے ہیں اور اقبالؔ نے ان سے اصلاحِ احوال کی بھرپور کاوش کی ہے، جیسے:

یہی شیخِ حرم ہے جو چرا کے بیچ کھاتا ہے — گلیمِ بوذرؓ، دلقِ اویسؓ و چادرِ زہراؓ

(ب ج، ۲۳)

یہ فقر مردِ مسلماں نے کھو دیا جب سے — رہی نہ دولتِ سلمانیؓ و سلیمانیؑ

(ض ک، ۵۱)

اے شیخ بہت اچھی مکتب کی فضا، لیکن — بنتی ہے بیاباں میں فاروقیؓ و سلمانیؓ

(//، ۱۷۹)

اسلامی تاریخ کی دیگر نمایاں شخصیات میں اقبالؔ نے سلاجقۂ بزرگ کے اولین حکمران طغرل بیگ اور آخری سلجوقی بادشاہ سنجر کے ساتھ ساتھ سلطان سلیم عثمانی کے زور وہیبت اور شان وشکوہ کو مسلمانوں کے عروج کی علامت بنا دیا ہے:

شوکتِ سنجر و سلیم تیرے جلال کی نمود		فقرِ جنید و بایزید تیرا جمالِ بے نقاب
(ب ج،۱۱۳)

خودی ہو زندہ تو ہے فقر بھی شہنشاہی		نہیں ہے سنجر و طغرل سے کم شکوہِ فقیر
(ض ک،۶۷)

اسی ذیل میں ہندستان کی مسلم تاریخی شخصیات میں محمود وایاز اور تیمور علامتی حیثیت رکھتے ہیں۔ محمود کی تلمیح جلال وحشمت، بت شکنی اور شان وشکوہ کے ساتھ ساتھ حکمرانی وسلطانی کی علامت ہے جبکہ ایاز کہیں مجبوری ومقہوری کی علامت ہے تو کہیں عاشقِ صادق کی۔ تیمور کی تلمیح ظلم وبربریت کی رمزی صورت رکھتی ہے یا جنگجویانہ فطرت کے اظہار کے لیے نمود کرتی ہے۔ ان حوالوں سے علامہ کا علامتی رنگ ملاحظہ ہو:

کرتی ہے ملوکیت آثارِ جنوں پیدا		اللہ کے نشتر ہیں تیمور ہو یا چنگیز!
(ب د،۲۶)

کیا نہیں اور غزنوی کارگہِ حیات میں		بیٹھے ہیں کب سے منتظر اہلِ حرم کے سومنات
(ب ج،۱۱۲)

فر و فالِ محمود سے در گزر		خودی کو نگہ رکھ ایازی نہ کر
(۱۲۸،//)

حاصل اس کا شکوہِ محمود		فطرت میں اگر نہ ہو ایازی
(ض ک،۸۹)

تاریخِ غیر مسلم کے مشاہیر میں اقبالؔ یونان کے فاتحِ جلیل اسکندر اعظم یا اسکندر مقدونی سے وابستہ تلمیح ''آئینۂ سکندری'' کو علامتی آہنگ دیتے ہیں اور اسے شان وشوکت کی علامت کے طور پر متعارف کروا کر معنی مفید کا حصول کرتے نظر آتے ہیں۔ دارا قوت وحشم کی، جمشید (اور اس کا جامِ جہاں نما) شاہانہ تکلف کی، اردشیر سیاست و مذہب کی یکتائی کی، نوشیروانِ عادل (خسرو اول ملقب بہ کسریٰ) دادوانصاف اور محبت کی، خسرو پرویز (خسرو دوم) جاہ وجلال اور زر پرستی کی اور چنگیز خان ظلم واستبداد کی علامتوں کے طور پر ابھرے ہیں۔ اسی طرح بعض مواقع پر اقبالؔ نے ایرانی ورومی اکاسرہ وقیاصرہ کو کلی طور پر شوکت وطنطنے کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے یا ان کے ہاں چینی وترکستانی خطوں کے معروف حکمرانوں کی تلمیحیں فغفور وخاقاں کے القاب کے ساتھ مطلق العنانی اور استعماریت کے علائم بن گئی ہیں۔ متذکرہ تلمیحی علامتوں کا رنگ ڈھنگ اقبالؔ کے ذیل کے اشعار سے بخوبی مترشح ہوتا ہے:

مرا فقر بہتر ہے اسکندری سے		یہ آدم گری ہے، وہ آئینہ سازی
(ب د،۱۴۶)

بچھائی ہے جو کہیں عشق نے بساط اپنی
کیا ہے اس نے فقیروں کو وارثِ پرویز
(ب ج،۱۶)

نہ ایراں میں رہے باقی نہ توراں میں رہے باقی
وہ بندے فقر تھا جن کا ہلاکِ قیصر و کسریٰ
(//،۲۳)

جلالِ پادشاہی ہو کہ جمہوری تماشا ہو
جدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی
(//،۴۰)

جہاں بنی مری فطرت ہے لیکن
کسی جمشید کا ساغر نہیں میں
(//،۸۶)

کبھی آوارہ و بے نماں عشق
کبھی شاہِ شہاں، نوشیرواں عشق
(//،۸۷)

اسی میں حفاظت ہے انسانیت کی
کہ ہوں ایک جنیدی و اردشیری
(//،۱۱۸)

موت کا پیغام ہر نوعِ غلامی کے لیے
نے کوئی فغفور و خاقاں، نے فقیرِ رہ نشیں
(اح،۱۳)

غیرت ہے بڑی چیز جہانِ تگ و دو میں
پہناتی ہے درویش کو تاجِ سرِ دارا!
(//،۱۵)

یہاں سکندر، دارا اور پرویز کی علامتیں خصوصاً لائقِ اعتنا ہیں جن کی وساطت سے علامہ نے اپنی بے مثل فکریات کا اظہار عمدگی سے کیا ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری ان علامتوں کی معنویت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

'سکندر'، 'دارا' اور 'پرویز' کی تاریخی علامتوں کو اقبال نے سرمایہ دارانہ عہد کی شعری علامتوں میں استعمال کیا ہے۔ ان استحصالی علامتوں کو بیسویں صدی کا بڑھتا ہوا عوامی شعور پسپا کر رہا ہے کہ اس شعور کی زد میں سارے استحصالی ادارے آگئے ہیں اور ان کی تیزی سے شکست و ریخت ہو رہی ہے۔ کوہکن (مزدور) آگے بڑھ کر پرویزی (حکومت) پر قبضہ کرنا چاہتا ہے اور اب محنت کش کی غلامی ختم ہو رہی ہے اور ایک جہانِ دگر نئے بدلتے ہوئے سماجی ڈھانچے سے وجود پانے والی علامت ہے جو ہر قسم کے جبر و تشدد، استبداد اور غلامی سے پاک ہوگی اور جہاں انسان ایک مثالی زندگی شروع کر سکیں گے......(۶۸)

شعرِ اقبال میں تلمیحی علائم و رموز میں بعض مقامات پر دنیائے علم و فلسفہ کی مؤثر شخصیات کو بطور علامت پیش کرنے کا رجحان بھی ملتا

ہے۔ خاص طور پر انھیں وجدان اور عشق کے نمایندہ اشخاص حضرت بلالؓ، جنید بغدادی، عطار اور رومی وغیرہ کے ساتھ لا کر بھی بڑے موثر طور پر نمایاں کیا گیا ہے۔ اقبال فارابی، بوعلی سینا، رازی اور غزالی جیسے مسلم فلاسفہ کے تبحر و تعقل کو تحسین و ستایش کی نظر سے دیکھتے ہیں اور عہدِ نو کے مسلمانوں کے لیے راہِ عمل متعین کرتے ہوئے ان کے تفکر و تفلسف کو بطور مثال پیش کرتے ہیں، جیسے:

یا حیرتِ فارابی یا تاب و تبِ رومی ——— یا فکرِ حکیمانہ، یا جذبِ کلیمانہ
(ب ج، ۶۷)

مقامِ ذکر، کمالاتِ رومی و عطار ——— مقامِ فکر، مقالاتِ بو علی سینا
(ض ک، ۲۳)

دگر بمدرسہ ہاے حرم نمی بینم ——— دلِ جنید و نگاہِ غزالی و رازی
(ا ح، ۴۳)

علاماتِ اقبال کا ایک نمایاں حصہ فنی وادبی تاریخ کی تلمیحوں پر مبنی ہے جن میں بہزاد، خضر، آبِ حیات، شیریں، فرہاد و خسرو، لیلیٰ و مجنوں اور سعدی و سلیمی نئی معنوی تعبیرات لیے ہوئے ہیں۔ بہزاد محض فنِ مصوری کی علامت نہیں بلکہ ان تمام فنون کی ترجمانی کرتا ہے جو اقبال کے نزدیک محنتِ شاقہ کے مقتضی ہیں۔ اس علامت کے وسیلے سے وہ اس امر پر اظہارِ افسوس بھی کرتے ہیں کہ عہدِ حاضر کا فن کار خونِ جگر صرف کرنے سے گریزاں ہے:

مجھ کو تو یہی غم ہے کہ اس دور کے بہزاد ——— کھو بیٹھے ہیں مشرق کا سرورِ ازلی بھی
(//، ۱۲۴)

خونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر ——— مے خانۂ حافظ ہو کہ بُت خانۂ بہزاد
(ض ک، ۱۳۱)

اقبال نے خضر کو مبارک قدمی، دستگیری اور ابدیت کی علامت ٹھہرانے کے ساتھ ساتھ بلند حوصلگی، رجائیت اور کوشش ناتمام کے علامتی معانی بھی بخشے ہیں، بعینہٖ ''آبِ حیات'' حیاتِ جاوداں اور مقصد آفرینی کی علامت ہے جس کے لیے تشنہ کامی اور جہدِ مسلسل ضروری ہے۔ قصۂ آبِ حیات کا دوسرا نمایاں کردار سکندر ذوالقرنین ملوکانہ سرشت اور محرومی کے رمزی ابعاد رکھتا ہے اور علامہ نے ان تمام تلمیحی حوالوں کو علائم و رموز میں ڈھال کر بڑے تازہ مضامین تشکیل دیے ہیں، جیسے:

تقلید کی روش سے تو بہتر ہے خودکشی ——— رستہ بھی ڈھونڈ خضر کا سودا بھی چھوڑ دے
(ب د، ۱۰۷)

گرچہ اسکندر رہا محرومِ آبِ زندگی ——— فطرتِ اسکندری اب تک ہے گرمِ نا و نوش
(//، ۱۹۸)

گدائے میکدہ کی شانِ بے نیازی دیکھ پہنچ کے چشمۂ حیواں پہ توڑتا ہے سبو
(ب ج،۱۳)

یورپ میں بہت روشنیِ علم و ہنر ہے حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات
(//،۱۰۷)

ہے آبِ حیات اسی جہاں میں شرط اس کے لیے ہے تشنہ کامی
(ض ک،۸۷)

شیریں، فرہاد اور خسرو کے حسن و عشق پر مبنی ادبی و تاریخی قصے کو پیشِ نظر رکھ کر اقبال نے شیریں، غمِ فرہاد، محنتِ فرہاد، تیشہ، بے ستوں، سنگِ گراں، جوئے شیر، دولتِ پرویز، شکوہِ خسروی اور کوہکن کے تلمیحی لفظوں کو علامتی پیکروں میں مبدل کر دیا ہے۔ وہ ساسانی بادشاہ خسرو پرویز (کسریٰ) کی شان و شوکت اور امارت سے جو 'گنج بادآورد' کی صورت میں معروف ہے نئے علامتی معنی اخذ کرتے ہوئے اسے ملوکیت و استعماریت کی رمز کے طور پر متعارف کراتے ہیں۔ خاص طور پر انھوں نے اس علامتی جہت سے اپنے تصورِ فقر کی عمدگی سے توضیح کر دی ہے، مثلاً:

گو فقر بھی رکھتا ہے اندازِ ملوکانہ ناپختہ ہے پرویزی بے سلطنتِ پرویز
(ب ج،۲۶)

تھا یہ اللہ کا فرماں کہ شکوہِ پرویز دو قلندر کو کہ ہیں اس میں ملوکانہ صفات
(ا ح،۴۸)

فرہاد کی تلمیح سخت کوشی اور محنتِ پیہم کی علامت ہونے کے ساتھ ساتھ کم مائیگی کی ترجمان ہے اور شیریں کا فتنہ انگیز حسن جذبۂ عشق کی جرأت و ہمت کا مظہر ہے جو خسرو پرویز کے ظلم و استبداد کے باوجود ماند پڑتا دکھائی نہیں دیتا۔ خصوصاً ''تیشہ'' کی علامت فرہاد کے کردار کو زیادہ واضح کر دیتی ہے۔ اس علامت پر تبصرہ کرتے ہوئے سید وقار عظیم نے اپنے مضمون ''عشرتِ پرویز اور غمِ فرہاد'' میں لکھتے ہیں:

غمِ فرہاد اور عشرتِ پرویز کی حکایت میں فرہاد اور پرویز تو اپنا اپنا کردار ادا کرتے ہی ہیں، تیشے نے بھی کہ ایک بے جان چیز ہے، ایک اہم حصہ لیا ہے۔ ترقی کے مختلف مدارج و مراحل طے کرنے اور عروج کی منتہا تک پہنچنے کے لیے انسانی خودی کو کارگہِ حیات میں مسلسل کشمکش اور جدوجہد میں مصروف رہنا ہوتا ہے...... کشمکش، جدوجہد، محنت اور سخت کوشی کے اس عمل میں انسان کو جس آلۂ کار کی ضرورت ہے اس کا سب سے مؤثر مظہر تیشہ ہے۔ عشقِ گرہ کشا اپنا فیض عام کرنے کے لیے جس وسیلے کی مسلسل رفاقت کا طالب ہے، وہ وسیلہ بھی اقبال کے شعروں میں تیشے کا نام پاتا ہے......(۶۹)

فرہاد اور تیشے کے حوالے سے اقبال کا علامتی رنگ دیکھیے:

عشق کا گنجِ گراں مایہ تجھے مل جاتا	تو نے فرہاد نہ کھودا کبھی ویرانۂ دل

(ب د، ۶۱)

زندگانی کی حقیقت کوہکن کے دل سے پوچھ	جوئے شیر و تیشہ و سنگِ گراں ہے زندگی

(//، ۲۵۹)

محبت خویشتن بینی، محبت خویشتن داری	محبت آستانِ قیصر و کسریٰ سے بے پروا

(ب ج، ۲۵)

بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا	روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

(ض ک، ۱۳۱)

بعض اوقات شیریں، فرہاد اور خسرو کے تلمیحی علائم کی وساطت سے اقبالؔ کے کلیدی تصورات و نظریات کا بڑے مؤثر طور پر ابلاغ ہوتا ہے۔ اس قبیل کے اشعار میں 'پرویز' شہنشاہیت و ملوکیت اور عیش و طرب، 'فرہاد' رنج و محن اور عزم و ہمت اور 'شیریں' جدید تعلیم و تہذیب کے علائم و رموز قرار پاتے ہیں، چند شعر دیکھیے:

گھر میں پرویز کے شیریں تو ہوئی جلوہ نما	لے کے آئی ہے مگر تیشۂ فرہاد بھی ساتھ

(ب د، ۷۶)

زمامِ کار اگر مزدور کے ہاتھوں میں ہو پھر کیا؟	طریقِ کوہکن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی

(ب ج، ۴۰)

خرید سکتے ہیں دنیا میں عشرتِ پرویز	خدا کی دین ہے سرمایۂ غمِ فرہاد

(//، ۷۰)

اسی طرح بعض اشعار میں اقبالؔ نے خسرو و فرہاد کی تلمیحوں کے ڈانڈے اپنے متعین کردہ شعری معیار سے جوڑ کر نئے علامتی مفاہیم ابھارے ہیں اور اسی تناظر میں یہ تاریخی کردار 'شعرِ عجم' پر تنقیدی نظر ڈالنے میں بھی بڑے مؤثر ثابت ہوئے ہیں، جیسے:

فقیرِ راہ کو بخشے گئے اسرارِ سلطانی	بہا میری نوا کی دولتِ پرویز ہے ساقی

(ب ج، ۱۱)

ہے شعرِ عجم گرچہ طربناک و دلآویز	اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز

(ض ک، ۱۲۸)

وہ ضرب اگر کوہ شکن بھی ہو تو کیا ہے	جس سے متزلزل نہ ہوئی دولت پرویز

(//، //)

کلی طور پر شیریں، فرہاد اور خسرو پرویز کی تلمیحی علامتوں پر ڈاکٹر عبدالمنان کا تبصرہ ملاحظہ ہو:

شیریں فرہاد کا قصہ اردو شاعری کی رنگین داستانوں کا ایک اہم موضوع رہا ہے اور جہاں حسن و عشق کی بات آتی ہے وہاں یہ قصہ کچھ زیادہ تقویت بخشتا ہے لیکن اقبالؔ اس تلمیحی واقعے کے دو اہم کرداروں کے سہارے اپنے مخصوص نظریات و افکار کے نگار خانے سجاتا ہے کہ اس میں چند ایسے اجزا ملتے ہیں جو ان کے فلسفۂ حیات کے رنگوں سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔ اس واقعے میں شیریں کا کردار اقبالؔ کے لیے کچھ زیادہ مددگار ثابت نہیں ہوتا کہ یہ اپنی شانِ محبوبی کے باوجود بے انتہا خاموش اور غیر فعال کردار ہے جو ایک ایسے محبوب کی طرح نظر آتا ہے جس سے محبت کی جاسکتی ہے بس۔ لیکن فرہاد کا کردار اقبالؔ کے فلسفیانہ تصورات کی وضاحت میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ فرہاد کا جذبۂ عشق عزم و حوصلہ سے معمور ہے اور وہ چاک دامانی اور آہ و نالہ کو اپنا منصب نہیں سمجھتا اور وصالِ محبوب کی دولت کی حصول یابی کے لیے تقدیر کے معجزات کا سہارا نہیں لیتا۔ وہ اپنے زورِ بازو کو سب کچھ سمجھ کر تیشے کو رفیق سمجھتا ہے اور اپنے محبوب کے درمیان حائل کوہِ گراں کو پاش پاش کرتا ہے۔ اقبالؔ کی نکتہ رس اور دقیقہ شناس فکر فرہاد کے عزم و عمل پر فریفتہ ہو جاتی ہے۔ اس طرح فرہاد، اقبالؔ کی شاعری میں ایک ایسی علامت ہے جو زندگی کی حقیقت سے آشنا ہے اور ''جوئے شیر و تیشہ و سنگِ گراں'' کو اس کے اجزا متصور کرتا ہے...... کوہکن اس شخص کی علامت ہے جسے اپنا لعلِ مقصود حاصل کرنا ہے اور 'جوئے شیر' وہ قیمتی عظیم مقصد ہے کہ جس کی حصول یابی در اصل محبوب کا وصال ہے اور 'سنگِ گراں' ایسی رکاوٹ ہے جو لعلِ مقصود کی راہ میں حائل ہے اور 'تیشہ' دستِ جفاکش ہے جس کے سہارے سنگِ گراں کاٹا جاتا ہے اور طالب کے لیے مطلوب تک رسائی حاصل کرنے کی راہ ہموار کرتا ہے......(۷۰)

اقبالؔ نے لیلیٰ و مجنوں اور سعدیٰ و سلیمیٰ کی ادبی تلمیحوں کے علامتی و رمزی ابعاد ابھارتے ہوئے بھی بڑے معنی خیز نکات پیدا کیے ہیں۔ وہ قیس بن عامر (قیس عامری) اور لیلیٰ بنتِ سعد کی روایتی داستانِ عشق کو علامتی پیکر بخشتے ہوئے لیلیٰ، قیس، ناقۂ لیلیٰ، محمل، دنبالۂ محمل، کجاوے، صحرا و دشت، دلِ ویراں، وادیِ نجد، دشت و جبلِ نجد اور بادیہ پیمائی وغیرہ کے معانی ہی بدل کر رکھ دیتے ہیں۔ اب یہ شعری تلازمات جذبۂ عشق کے وسیع تر تناظر میں پیش ہوتے ہیں اور ان سے پیغامبری کا فریضہ بھی بطریقِ احسن انجام پایا ہے۔ اس منفرد رنگ کے تحت قیس دورِ حاضر کے بے عمل مسلمان کی علامت ہے اور لیلیٰ سے مراد سرزمینِ حجاز کی وہ روشنی ہے جو منزل کا پتا دیتی ہے جبکہ محمل یا کجاوے کی رمز امتِ مسلمہ کی جانب بلیغ اشارہ کرتی ہے۔ ان تمام علائم و رموز کو اپنے کلام میں سموتے ہوئے اقبالؔ نے متنوع پیرائے اپنائے ہیں۔ کہیں رجائی و دعائیہ انداز ہے تو کہیں علامہ کی اُمتِ مسلمہ سے وابستہ تمنائیں یاس و حسرت کے مضمون کی صورت اختیار کر گئی ہیں۔ تاہم صورت کوئی بھی ہو ان کا مطمحِ نظر افراد و ملت کی اصلاح و تجدید ہی ٹھہرتا ہے، جیسے:

آرزو نورِ حقیقت کی ہمارے دل میں ہے ۔۔۔ لیلیِ ذوقِ طلب کا گھر اسی محمل میں ہے

(ب د، ۴۹)

وادیِ نجد میں وہ شورِ سلاسل نہ رہا ۔۔۔ قیس دیوانۂ نظارۂ محمل نہ رہا

(//، ۱۶۸)

دیکھ یثرب میں ہوا ناقۂ لیلیٰ بیکار قیس کو آرزوے نو سے شناسا کر دیں
(۱۳۲،//)

پیدا دلِ ویراں میں پھر شورشِ محشر کر اس محملِ خالی کو پھر شاہدِ لیلا دے
(۲۱۲،//)

مِل ہی جائے گی منزلِ لیلیٰ اقبالؔ کوئی دن اور ابھی بادیہ پیمائی کر
(۲۸۰،//)

نیز دیکھیے عہدِ جدید کے قیس (مردِ مسلماں) سے مخاطبت کے دوران اقبالؔ نے کیا خوب ندرت دکھائی ہے اور علامتی آہنگ کس قدر گہرا ہو گیا ہے:

کبھی اپنا نظارہ بھی کیا ہے تو نے اے مجنوں کہ لیلیٰ کی طرح تُو خود بھی ہے محمل نشینوں میں
(ب د، ۸۹)

ترا اے قیس کیونکر ہو گیا سوزِ دروں ٹھنڈا کہ لیلیٰ میں تو ہیں اب تک وہی انداز لیلائی!
(۱۵۴،//)

دیکھ آ کر کوچۂ چاکِ گریباں میں کبھی قیس تو، لیلیٰ بھی تو، صحرا بھی تو، محمل بھی تو
(۱۹۴،//)

تو رہ نوردِ شوق ہے منزل نہ کر قبول لیلیٰ بھی ہمنشیں ہو تو محمل نہ کر قبول
(ض ک، ۷۲)

خوبرو غرب محبوباؤں سعدیٰ و سلیمیٰ کو اقبالؔ نے تہذیب حجازی کی اعلیٰ قدروں کی علامتوں کے طور پر متعارف کرایا ہے اور اس طریقے سے وہ افرادِ ملت کے دلوں میں اسلام اور خاکِ یثرب کی محبت جاگزیں کر دیتے ہیں۔ وہ مسلمانوں کو 'بتکدۂ چیں' سے 'رختِ جاں' اٹھا لینے کی ترغیب دیتے ہیں اور انھیں کلی طور پر 'محوِ رخِ سعدیٰ و سلیمیٰ' کر دینے کے متمنی ہیں۔ جبھی تو انھیں 'طلسمِ ماہ سیمایانِ ہند' ٹوٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور سلیمیٰ کی نظریں 'پیغامِ خروش' دیتی دکھائی دیتی ہیں:

رختِ جاں بتکدۂ چیں سے اٹھا لیں اپنا سب کو محوِ رخِ سعدیٰ و سلیمیٰ کر دیں
(ب د، ۱۳۲)

ٹوٹنے کو ہے طلسمِ ماہ سیمایانِ ہند پھر سلیمیٰ کی نظر دیتی ہے پیغامِ خروش
(۱۸۹،//)

شعرِ اقبالؔ میں تلمیحی علامات کے یہ متنوع ابعاد اس حقیقت سے باخبر کراتے ہیں کہ علامہ کے علامتی نظام میں تلمیحیں خواہ قرآنی ہوں یا اسلامی و غیر اسلامی تاریخ کی ہوں، علمی و فلسفیانہ ہوں یا فنی و ادبی ــــ تمام صورتوں میں ترسیلِ مطلب مقدم ہے۔ چنانچہ ان مختلف جہتوں کے نمایندہ اشخاص محض تاریخ کے اوراق کے اہم کردار نہیں ہیں بلکہ یہ اپنے مخصوص 'کرداری اوصاف' کے باعث ملتِ اسلامیہ کو درپیش مختلف مسائل کے حل میں معاونت کرتے ہیں۔ اقبالؔ نے ان کی وساطت سے افرادِ ملت کی رہنمائی کا فریضہ انجام دیا ہے اور اپنی علامتی معنویت کے اعتبار سے ان کی اس قبیل کی تلمیحیں ماقبل کے شعرا پر فوقیت حاصل کر جاتی ہیں۔ یہاں ہر مقام پر موسیٰؑ، شعیبؑ، فرعون، سامری، قارون، ابراہیمؑ، آزر، سلیمانؑ، یوسفؑ، خضرؑ، الیاسؑ، عیسیٰؑ ــــ جبرئیلؑ، اسرافیلؑ ــــ مصطفیٰؐ، بولہب، لات و منات، بلالؓ، فاروقؓ، علیؓ، مرحب، عنتر، زہراؓ، بوذرؓ، سلمانؓ، اویسؓ، حسینؓ ــــ سکندر مقدونی، دارا، جمشید، قیصر و کسریٰ، نوشیروان عادل، اردشیر، خسرو پرویز ــــ فغفور و خاقاں، چنگیز ــــ طغرل، سلیم، سنجر ــــ محمود، ایاز ــــ جنید، عطار، رومی ــــ فارابی، بوعلی سینا، رازی، غزالی ــــ لیلیٰ، مجنوں، شیریں، فرہاد، سکندر ذوالقرنین، سعدیٰ، سلیمیٰ، بہزاد وغیرہ کی تاریخی حیثیت کے ساتھ ساتھ علامتی معنویت بھی ہے جو نہایت منفرد، نادر اور معنی خیز ہے۔ خاص طور پر ان میں سے بعض تلمیحوں کا شمار تو بھرپور رمزی اوصاف کے باعث اقبالؔ کی کلیدی علامات میں ہوتا ہے۔ ان کے تلمیحی علائم و رموز اس لحاظ سے بھی لائق ستایش ہیں کہ آفاقی خصایص کے حامل ہونے کے سبب ان کا اطلاق بدلتے ہوئے سیاسی و سماجی اور مذہبی منظرنامے پر بہ آسانی کیا جا سکتا ہے، جو یقیناً نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہے۔

(ج) مقاماتی و جغرافیائی علامات:

اقبالؔ کے علامتی نظام میں مقاماتی و جغرافیائی علائم و رموز کا بھی بہت اہم کردار ہے۔ انھوں نے بعض جغرافیائی خطوں کو اپنی اعلیٰ و منزہ فکریات کی ترسیل کا ذریعہ بنایا ہے۔ اس سلسلے میں زیادہ تر ان کے ہاں اسلامی تہذیب کے مرکزی خطوں کو جزوِ کلام بنا کر علامتی رنگ و آہنگ تشکیل دینے کا رجحان ملتا ہے۔ ایسے مواقع پر پیش کردہ مقامات یا علاقے محض علاقے نہیں رہتے بلکہ اسلامی تہذیب و ثقافت کے نمایندہ بن جاتے ہیں۔ خصوصاً ان کے استمداد سے علامہ نے مسلم ثقافت کے خدوخال ابھارنے کے ساتھ ساتھ ملتِ اسلامیہ کے روشن ماضی کا نقشہ کھینچ کر رکھ دیا ہے۔ اس قبیل کے علامتی پیرایۂ بیان سے ان کے ہاں نہ صرف اسلامی تہذیب و ثقافت کے اجتماعی لاشعور تک رسائی ممکن ہو پاتی ہے بلکہ اس کے وسیلے سے عہدِ حاضر کے مضمحل اور پریشاں خاطر مسلمانوں کے قلوب و اذہان میں تحرک و حرارت پیدا کرنے کی کاوش بھی مؤثر طور پر کی گئی ہے۔ یہ مقاماتی و جغرافیائی علامتیں ہر اعتبار سے ملتِ اسلامیہ کے افراد کی قوتِ عمل کو مہمیز کرتی ہیں۔ کبھی کبھی یوں بھی ہوا ہے کہ علامہ نے حق و باطل کی آویزش ظاہر کرنے کے لیے تضاد و تقابل کے طور پر بھی بعض خطوں کو اپنے شعر پاروں میں جگہ دی ہے۔ اس اعتبار سے یہ اقبالؔ کا اختصاصی پہلو ہے کہ انھوں نے مختلف جغرافیائی خطوں، دریاؤں، پہاڑوں، وادیوں، صحراؤں، مرغزاروں اور شہروں کا ذکر کمال درجے کی رمزی شان کے ساتھ کر دیا ہے۔ اقبالؔ کی شاعری میں جغرافیائی اسموں کی کثرت نو بہ نو علامتی مضامین تخلیق کرتی ہے جن میں 'حجاز' یا 'حجازیت' کو دینِ اسلام کی علامت قرار دینا، عرب کو اسلامی اور عجم کو غیر اسلامی خیالات کا نمایندہ بنانا،

وطن یا قوم پسندی کو اسلام کے بے حدود ثغور تصور کے منافی خیال کرنا، ملتِ اسلامیہ کے روشن ماضی کے آئینے میں فردا کو مستنیر کرنا، حق و باطل کی آویزش دکھانا 'مردِ مومن' یا 'مردِ آفاقی' کے اوصافِ جلیلہ سے آشنا کرانا، تلقینِ عمل کے فریضے کی انجام دہی، بلند نظری کے تصورات جاگزیں کرنا، قلندر اور قلندریت کی وسعتِ نظری کا احساس دلانا اور اپنی ذات کے اسرار خصوصاً شعری صلاحیت کے بلند و برتر مرتبے سے روشناس کرانا جیسے اعلیٰ مضامین شامل ہیں۔ شعرِ اقبال کے اوراق شاہد ہیں کہ متذکرہ متنوع علامتی ابعاد نے علامہ کے کلام کی بلاغت و رمزیت میں قابلِ قدر اضافہ کر دیا ہے۔

مقاماتی و جغرافیائی علامتوں کے سلسلے میں اقبال کے ہاں 'حجاز'، 'حجازیت'، 'وادیِ نجد'، 'نجد کے دشت و جبل'، 'خمستانِ حجاز' اور 'مئے حجاز' کا تذکرہ اسلام، اسلامی فکر اور مسلمانوں کے روشن ماضی کے علائم کے طور پر ہوا ہے۔ دیکھیے علامہ نے اس بے مثل جغرافیائی خطے کو علامتی طور پر برتتے ہوئے کیا خوب معنی آفرینی کی ہے:

وادیِ نجد میں وہ شورِ سلاسل نہ رہا　　قیس دیوانۂ نظارۂ محمل نہ رہا
(ب د، ۱۶۸)

عجمی خُم ہے تو کیا، مَے تو حجازی ہے مری　　نغمہ ہندی ہے تو کیا لے تو حجازی ہے مری
(۱۷۰،//)

تُو بھی ہے شیوۂ اربابِ ریا میں کامل　　دل میں لندن کی ہوس لب پہ ترے ذکرِ حجاز
(۱۷۶،//)

مُژدہ اے پیمانہ بردارِ خُمستانِ حجاز　　بعد مدت کے ترے رندوں کو پھر آیا ہے ہوش
(۱۸۸،//)

بُوے یمن آج بھی اس کی ہواؤں میں ہے　　رنگِ حجاز آج بھی اس کی نواؤں میں ہے
(ب ج، ۹۹)

عرب اور عجم، اسلامی اور غیر اسلامی افکار و خیالات کی علامتیں ہیں اور اس طور پر نمود کرتی ہیں:

بادہ گردانِ عجم وہ، عربی میری شراب　　مرے ساغر سے جھجکتے ہیں مَے آشام ابھی
(ب د، ۲۷۹)

رگِ تاک منتظر ہے تری بارشِ کرم کی　　کہ عجم کے مے کدوں میں نہ رہی مئے مغانہ
(ب ج، ۱۵)

تو عرب ہو یا عجم ہو، ترا لا الٰہ الّا　　لغتِ غریب، جب تک ترا دل نہ دے گواہی
(۴۵،//)

عجم کے خیالات میں کھو گیا   یہ سالک مقامات میں کھو گیا

(//،۱۲۳)

اقبالؔ نے بعض خطّوں کو بڑی مہارت کے ساتھ اسلام کے بے حدود ثغور تصور کی توضیح کے لیے علامتی انداز میں پیوندِ شعر کیا ہے۔ ان کے مطابق بندۂ مومن اپنے 'سرداماں' کو 'گردِ وطن سے پاک' رکھتا ہے، اس کے لیے ہر مصر 'کنعاں' ہے۔ وہ نہ تو توران و ایران کی تفریق روا رکھتا ہے اور نہ ہی 'قیدِ مقامی' اُسے گوارا ہے۔ مردِ مومن مصر و حجاز اور پارس و شام سے ماورا ہو کر خود کو ملت میں گم کر لیتا ہے۔ اس کی زمین بے حدود اور افق بے ثغور ہے۔ دجلہ و دینوب و نیل اس کے وسیع سمندر (ملتِ اسلامیہ) کی محض موجیں ہیں۔ چنانچہ وہ ملتِ اسلامیہ کے اس وسیع تصور کی علامتی پیرائے میں پیش کش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

پاک ہے گردِ وطن سے سرِ داماں تیرا   تو وہ یوسف ہے کہ ہر مصر ہے کنعاں تیرا

(ب د،۱۰۵)

———

بتانِ رنگ و خوں کو توڑ کر ملّت میں گم ہو جا   نہ تورانی رہے باقی، نہ ایرانی، نہ افغانی

(//،۲۷۰)

———

تو ابھی رہ گزر میں ہے، قیدِ مقام سے گزر   مصر و حجاز سے گزر، پارس و شام سے گزر

(ب ج،۲۹)

———

اس کی زمیں بے حدود، اس کا افق بے ثغور   اس کے سمندر کی موج دجلہ و دینوب و نیل

(//،۹۶)

اقبالؔ بعض اوقات مختلف خطوں کی علامتی نمایندگی سے روشن مستقبل کی نوید بھی سناتے ہیں جس سے ان کا موقف زیادہ با معنی اور مدلل ہو جاتا ہے، مثلاً شعر دیکھیے:

خاکِ مشرق پر چمک جائے مثالِ آفتاب   تا بدخشاں پھر وہی لعلِ گراں پیدا کرے

(ب د،۲۶۰)

———

ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے   نیل کے ساحل سے لے کر تابخاکِ کاشغر

(//،۲۶۵)

———

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد   مری نگاہ نہیں سُوئے کوفہ و بغداد

(ب ج،۷۰)

حق و باطل کی آویزش دکھانا، اقبالؔ کا محبوب موضوع ہے جس کی وساطت سے انھوں نے اکثر و بیشتر دلپذیر نکات پیش کیے ہیں۔

جغرافیائی و مقاماتی علامتوں کی تشکیل میں بھی بعض مواقع پر یہ عنصر کارفرما نظر آتا ہے۔ جیسے:

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیریؑ — بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی
(ب ج،۷۳)

قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں — گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوے دجلہ و فرات
(//،۱۱۲)

زندہ کر سکتی ہے ایران و عرب کو کیونکر — یہ فرنگی مدنیّت کہ جو ہے خود لبِ گور!
(ض ک،۷۰)

کہیں کہیں اس قبیل کے علائم مردِ مومن کے صفاتِ عالیہ کی پیش کش میں معاون ٹھہرے ہیں۔ چنانچہ اقبالؔ کا مردِ آفاقی اس حد تک حق بین و حق اندیش ہے کہ خاشاک کے تودے کو کوہِ دماوند کہنے سے گریزاں نظر آتا ہے۔ وہ چین و عرب اور روم و شام سے ماورا ہے بلکہ دو عالم اس کے سامنے فروں تر ہیں۔ وہ خاکی ہوتے ہوئے بھی افلاکی انداز رکھتا ہے۔ بندۂ حق بین نہ رومی و شامی ہے، نہ کاشی و سمرقندی جبھی تو اس کی نگاہوں میں سلطنتِ روم و شام ورے قطعاً نہیں جچتی:

مشکل ہے کہ اک بندۂ حق بین و حق اندیش — خاشاک کے تودے کو کہے کوہِ دماوند
(ب ج،۲۱)

نہ چینی و عربی وہ، نہ رومی و شامی — سما سکا نہ دو عالم میں مردِ آفاقی
(//،۶۶)

خاکی ہے مگر اس کے انداز ہیں افلاکی — رومی ہے، نہ شامی ہے، کاشی نہ سمرقندی
(//،۷۱)

کیا بات ہے کہ صاحبِ دل کی نگاہ میں — جچتی نہیں ہے سلطنتِ روم و شام و رَے
(ض ک،۱۱۵)

گاہے گاہے ایسی علامتوں کو اقبالؔ تلقینِ عمل کے لیے بھی مستعار لیتے ہیں اور ان کے ہاں یہ انداز پیدا ہوتا ہے:

مشامِ تیز سے ملتا ہے صحرا میں نشاں اس کا — ظن و تخمیں سے ہاتھ آتا نہیں آہوے تاتاری
(ب ج،۳۷)

رہے گا راوی و نیل و فرات میں کب تک — ترا سفینہ کہ ہے بحرِ بیکراں کے لیے
(//،۴۹)

آہ کہ کھویا گیا تجھ سے فقیری کا راز ورنہ ہے مالِ فقیر سلطنتِ روم و شام

(//،۶۲)

ہو تیرے بیاباں کی ہوا تجھ کو گوارا اس دشت سے بہتر ہے نہ دلّی نہ بخارا

(//،۱۵)

خودی ہے زندہ تو دریا ہے بیکرانہ ترا ترے فراق میں مضطر ہے موجِ نیل و فرات

(ا ح،۲۶)

بعض مقامات کو علامتی سطح پر شاعری کا حصہ بناتے ہوئے علامہ کی ذات کے اسرار بھی کھلتے ہیں۔ داخلی جذبات و احساسات کی شدت نے ایسے اشعار کو بہت جاندار بنادیا ہے اور تاثیرِ شعری میں بھی دوگونہ اضافہ محسوس ہوتا ہے، مثلاً اقبالؔ لکھتے ہیں:

بادہ گردانِ عجم وہ، عربی میری شراب مرے ساغر سے جھجکتے ہیں مَے آشام ابھی

(ب د،۲۷۹)

زیارت گاہِ اہلِ عزم و ہمت ہے لحد میری کہ خاکِ راہ کو میں نے بتایا رازِ الوندی

(ب ج،۱۴)

درویشِ خدا مست نہ شرقی ہے نہ غربی دل میرا نہ دِلّی، نہ صفاہاں، نہ سمرقند

(//،۲۱)

اُسی کے فیض سے میری نگاہ ہے روشن اُسی کے فیض سے میرے سبو میں ہے جیحوں

(//،۲۸)

خیرہ نہ کر سکا مجھے جلوۂ دانشِ فرنگ سُرمہ ہے میری آنکھ کا خاکِ مدینہ و نجف

(//،۴۰)

فرنگ میں کوئی دن اور بھی ٹھہر جاؤں مرے جنوں کو سنبھالے اگر یہ ویرانہ

(//،۵۱)

متذکرہ موضوعاتی اشاروں سے یہ بخوبی ظاہر ہوتا ہے کہ کلامِ اقبالؔ میں جغرافیائی خطوں یا مقامات کا ذکر محض علاقوں کے طور پر ہی نہیں ہوا بلکہ اکثر اوقات علامتی و رمزی حیثیت سے ہوا ہے۔ شعرِ اقبالؔ میں امکنہ کے اسما کی کثرت اس امر کا ثبوت ہے کہ وہ ان سے بلند و برتر کام لینا چاہتے ہیں۔ چنانچہ یہاں اسرائیل، اندلس، ایران، ایشیا، یمن، بخارا، بدخشاں، بغداد، تبریز، توران، جدہ، جہاں آباد (دہلی) ،جیحوں، چین، حبش، حجاز، حرم، خراسان، خیبر، دجلہ، دمشق، دنیوب، راوی، روم، سمرقند، سومنات، سینا، شام، شیراز، طور، عجم،

عرب، فاران، فارس (پارس)، فرات، فلسطین، قرطبہ، کاشغر، کعبہ، کنعان، کوفہ، مصر، نجد، نجف، نیل، ہسپانیہ، یثرب اور یورپ محض مقامات نہیں رہتے بلکہ اپنی جغرافیائی سطح سے بلند ہو کر علائم و رموز کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ علامہ نے ایسی علامتوں سے مسلم تہذیب و ثقافت کے خوب نقشے جمائے ہیں اور ایسے مقامات خاص طور پر دیدنی ہیں، جہاں جغرافیائی و علامتی اسلوب کے تال میل سے تضاد و تقابل کی فضا تخلیق کی گئی ہے۔ اقبالؔ کے علامتی نظام کی یہ جہت اس قدر قوی، توانا اور کارگر ہے کہ اس سے صرفِ نظر کرنا محال ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے علامہ کی اس نوع کی علامتی شاعری کے ضمن میں اپنے مضمون ''اقبالؔ کی شعری علامتیں'' میں درست لکھا ہے کہ:

> اقبالؔ کے ذہن پر لاشعوری طور پر اسلامی تہذیب و ثقافت کے جغرافیے کا بھی گہرا اثر ہے...... جغرافیائی اسموں کی یہ کثرت جو اقبالؔ کے لاشعور میں محفوظ ہے اس تہذیبی جغرافیے سے ان کی گہری محبت کا اظہار کرتی ہے۔ اقبالؔ ہر اسم سے جذباتی وابستگی کا ثبوت دیتے ہیں...... یہ سارے شہر اور دریا محض نام نہیں ہیں۔ اقبالؔ کی شاعری میں یہ سارے نام جغرافیائی حیثیت سے بلند ہو کر علامات کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور مسلم تہذیب و ثقافت کے سیاق و سباق میں اپنی مخصوص معنویت بناتے ہیں۔ راوی، نیل، فرات جیحوں و سیحوں یہ سب دریا مختلف جغرافیائی خطوں میں بہتے ہیں لیکن اقبالؔ کی شاعری میں یہ ایک تہذیبی وحدت کی علامت ہیں جہاں ان دریاؤں کا پانی یکساں جانب بہے جاتا ہے۔ اس تہذیبی وحدت میں ان دریاؤں کے پانی کا رنگ ایک ہو جاتا ہے اور یہ ایک ہی تہذیبی وحدت کو سیراب کرنے والے سرچشموں سے طلوع ہوتے ہیں۔ اس طرح سے کاشغر، قرطبہ، بخارا اور لاہور محض شہر نہیں ہیں بلکہ اپنے تہذیبی اجتماعی لاشعور کے حوالے سے اسلامی ثقافت کے طرزِ احساس کی علامت ہیں۔ اقبالؔ کی شاعری میں یہ سارے شہر علامت بن جاتے ہیں اور ایک تہذیبی وحدت میں منسلک نظر آتے ہیں...... اقبالؔ ان سارے شہروں اور خطوں سے ماورا ہو کر تہذیبِ اسلامی کو معتقدات کے اس سرچشمے سے تعبیر کرتے ہیں جسے رسالت مآب صلی اللہ علیہ وسلم نے تخلیق کیا تھا...... ان کی شاعری کا سارا منظر نامہ اسی تہذیبی تاریخ کے حوالے سے مرتب ہوتا ہے۔ اس منظر نامے میں اسی اہم تہذیبی ماضی کا عکس روشن ہو کر اپنے زندہ ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ اسی منظر نامے میں اسلامی تہذیب کے شہر، دریا، پہاڑ، شخصیات، پھل، پھول، اشجار، عمارات، ادب، فنونِ لطیفہ اور اسلامی علوم و فنون ابھرتے ہیں۔ یہ ساری اشیا اپنے مخصوص سیاق و سباق کو لے کر پورے تہذیبی منظر کو واضح کرتی ہیں اور اپنے ہونے کا اعلان کرتی ہیں۔ اقبالؔ اس تہذیب کی صداقت پر پورا یقین رکھتے ہیں۔ بیسویں صدی میں جب وہ اس شاندار ماضی کا ذکر کرتے ہیں تو وہ مسلمانوں کی تہذیبی شخصیت کے اس پرانے نقش کو از سر نو زندہ کر کے اسے نئے معاشرتی تناظر سے مربوط کرنا چاہتے ہیں......(۷۱)

شعرِ اقبالؔ میں علائم و رموز کے پیش کیے گئے تمام تر زاویے علامہ کو ایک نئے اور جدت پسند علامت نگار کے طور پر متعارف کراتے ہیں جس نے ابہام کے بجائے ابلاغ کو مقدم رکھا ہے۔ اقبالؔ کی علامتیں بڑی نادر، غیر مبہم، واضح اور معین ہیں۔ انھوں نے کلاسیکی و روایتی علامتوں کو کمال درجے کی مہارت فنی سے نئے پیکروں میں ڈھال کر معنی خیز معنویت کا حصول ممکن بنایا ہے۔ چونکہ ان کی فکر دقیق ہے لہٰذا اکثر مقامات پر 'علامت در علامت' کا سماں پیدا ہو گیا ہے۔ اقبالؔ کی نو بہ نو علامتیں ان کے داخلی واردات اور جذبات و احساسات کی بھرپور

ترجمان ہیں۔ ان کے ہاں طے شدہ یا مخصوص تہذیبی وثقافتی علائم ورموز کے ساتھ ساتھ شناخت پذیر تلازمات کا جال بن کر ذاتی علامتوں کی تشکیل کا رجحان بھی موجود ہے جس کے تحت کوئی شے یا مظہر، مقام، شخص اور عمل کسی دوسری شے، مظہر، مقام، شخص اور عمل پر دلالت کرنے لگتا ہے۔ کلامِ اقبال میں شاہین، لالہ، پروانہ وجگنو، نے، آہو، خونِ جگر اور ساقی جیسی بنیادی علامتیں بھی ہیں اور تلمیحی وتاریخی اور مقاماتی و جغرافیائی علائم ورموز بھی ایک وسیع تناظر میں اپنی جھلک دکھاتے ہیں۔ اس کے علاوہ جا بجا مختلف تلازمات پر مبنی علامات پوری قوت اور رمزی شان کے ساتھ نمایاں ہوتی ہیں تاہم پیغام رسانی کے وصف کے سبب ان میں ابہام نہیں اور اقبال کے پیش کردہ سیاق وسباق کی روشنی میں ان تک بہ آسانی رسائی ہو سکتی ہے۔ اس اعتبار سے علامہ روایتی علامت نگاروں سے مختلف ہیں اور انھیں علامت نگار کے بجائے علامت پسند شاعر کہنا زیادہ مناسب محسوس ہوتا ہے، جیسا کہ وہاب اشرفی نے اپنے مضمون ''شعرِ اقبال کا علامتی پہلو'' میں اس کی وجوہ بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> اگر میں یہ کہوں کہ اقبال کی کوئی نظم کلی طور پر علامتی نہیں ہے تو چونکنے کی ضرورت نہیں۔ اس لیے کہ ان میں نامیاتی تشکیل، خوبصورت استعاراتی نظام اور غیر معمولی قوتِ حاسہ کے حامل پیکروں کے باوجود وہ سرّیت اور ابہام نہیں ہے جو علامتی نظاموں کو معنی کے ایک سیلاب کی زد میں لا کھڑا کرتا ہے۔ دراصل اقبال کی شاعری کے لفظی دھانچے میں استعارے یا علامتی استعارے اتنی کثرت سے ملتے ہیں کہ ہم ایسے استعارے یا علامتی استعارے پر مبنی نظموں کو علامتی کہہ دیتے ہیں حالانکہ علامت پسندی اور چیز ہے اور علامت نگاری اور ___ اقبال، علامت پسند ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری کا ایک بڑا حصہ مخصوص ذاتی علائم کے استعمال کے باوجود سرّیت اور ابہام سے کوسوں دور ہے...... اس کی بعض وجہیں بہت نمایاں ہیں...... پہلی بات تو یہ ہے کہ اقبال کی نظموں میں مشاہدے کا رول بہت زیادہ ہے اور علم کا کم۔ حالانکہ علامت کے باب میں صورتحال بالکل برعکس ہوتی ہے۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ اقبال کی اکثر نظموں یعنی علامتی استعارے پر مبنی نظموں کی تفہیم مشابہت کے پہلوؤں پر نظر رکھنے سے ممکن ہے جبکہ علامتی نظموں میں یہ سطحی مشابہتیں اکثر معنی تک پہنچنے میں رخنہ بن جاتی ہیں۔ آخری سبب یہ ہے کہ اقبال کی نظموں میں مجازی مفہوم کا بھی تعین ممکن ہے اور ایسا مفہوم سیاق وسباق کا مرہونِ منت ہوتا ہے ___ اتنا ہی نہیں ایسے مجازی مفہوم میں بھی ایک طرح کی Fixity ہے، جو علامتی کردار کی نفی کرتی ہے...... اقبال کے یہاں علامتی نظمیں تو نہیں ہیں لیکن ان کی شاعری کا نظام استعارے، علامتی استعارے اور علامتی پیکروں سے مرتب ہوتا ہے...... (۷۲)

اقبال کی ان نئے انداز کی علامتوں سے چند نمایاں اور قابلِ قدر خصائص بھی مترشح ہوتے ہیں جن میں سرِ فہرست پہلو یہ ہے کہ اسلامی ثقافت وتہذیب کے باطن میں جھانکنے میں یہ علامتیں معاون ٹھہرتی ہیں۔ فکری لحاظ سے ان میں سخت کوشی، تحرک وحرکت اور حرارتِ عمل کے پیغام پنہاں ہیں۔ یہاں تلمیحی کردار بڑی سہولت کے ساتھ علامتی کرداروں میں مبدل ہو گئے ہیں اور یہ تمام تر علامتی کردار عہدِ موجود میں اسلامی تہذیب وثقافت کے جمود اور زوال پر گہری چوٹ لگاتے ہیں۔ یہ کردار موجودہ ساکن اور جامد اسلامی معاشرے کے کڑے نقاد بھی ہیں اور روشن اور متحرک مستقبل کے نقاش بھی ___ اقبال کی یہ ساری علامتیں ان کی ''رجعت پسندی'' کی عکاس ہیں اور ایک ایسے

ماضی پسند شاعر کے کوائفِ باطنی سے آ گاہ کراتی ہیں جو اپنی ملت کے تابناک ماضی کی بازیافت کرنے کا خواہاں ہے ــــ ماضی پر نظر ڈالنے کے ساتھ ساتھ یہ معجز بیان شاعر عہدِ حاضر کے سرمایہ دارانہ واستحصالی طبقے کے حوالے سے ناقدانہ روش اپنا کر عالمی منظر نامے میں برتر اور کمتر اقوام کے مابین موجود عصری سیاسی صورتحال کو بھی آئینہ کر دیتا ہے۔ اقبالؔ کی علامتیں ٹھوس بھی ہیں جو نباتی، جماداتی اور حیواناتی وجود رکھتی ہیں اور مجرد بھی، جو مختلف تصورات ونظریات کی تجسیم کر دیتی ہیں تاہم ان کے تال میل سے ایسے علائم و رموز تشکیل پاتے ہیں جو خالصتاً اقبالؔ کی پہچان بن گئے ہیں۔ ان مرکزی علامتوں (Central Symbols) کی موجودگی نے کلامِ اقبالؔ میں فکری عناصر پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ اسے فنی اعتبار سے بھی حسن وعذوبت کا مرقع بنا دیا ہے۔ مزید برآں اقبالؔ کے علامتی اشعار میں تشبیہ، استعارہ، تجسیم، تمثیل اور تمثال جیسے دلکش عناصر کی آمیزش نے عجیب وغریب رنگ دکھائے ہیں اور ان کی وساطت سے علامہ کے موقفات زیادہ نکھر کر سامنے آئے ہیں۔ یوں ایک بڑی سطح پر دیکھیں تو اقبالؔ کی شاعری خود ایک علامت بن گئی ہے ــــ تحرک، تیقن اور انقلاب کی علامت!!!

فصل دوم:

تمثالیں(Images)

تمثال کو انگریزی میں "Image" کے برابر قرار دیا جاتا ہے جو کسی ذہنی تصویر کا لفظی اظہار ہے۔ یہ لفظ یورپی زبانوں میں لاطینی لفظ 'Imaginem' سے متعلق ہے جو 'Imatari' سے مشتق ہے(۷۳) اسی طرح اسے فرانسیسی لفظ Imagarie سے مشتق بھی بتایا جاتا ہے۔ فارسی میں اس کے لغوی معانی صورت نگاشتہ، تندیسہ، پیکر نگاشتہ، صورت و پیکر، صورت و پیکر نگاشتہ، صورت وشکل و پیکر وتندس وتندیس وتصویر وشبیہ(۷۴) اور صورت خیال(۷۵) مراد لیے گئے ہیں جبکہ اردو میں تمثال کو خیالی تصویر، پیکر، مورت، پتلے، مجسمے، عکس، شبیہ، سائے، صورت(۷۶)، شکل(۷۷)، مثالی پیکر، نقش(۷۸) خیال، پرتو، شباہت، عکسیے اور ایسی ذہنی تصویر کے مطلب کے طور پر قیاس کیا جاتا ہے جو حافظے یا تصور کی مدد سے بنائی گئی ہو یا کسی نظم اور کہانی میں بیانیہ الفاظ کے استمداد سے تشکیل پائے یا یہ ایک ایسا شعری پیکر ہے جو کسی شخص یا چیز کی نمائندگی (کرے)، جو مجسمہ یا تصویر کی صورت میں ہو یا کسی اور طرح مرئی یا دکھائی دینے کے قابل بنائی گئی ہو(۷۹) نیز اسے منعکس کرنے، تصور کرنے، تصویر کھینچنے اور سماں باندھنے(۸۰) کے معنوں میں بھی مستعار لیا جاتا ہے۔ انگریزی میں Image کو لفظی اعتبار سے "Iconic"، "Icon"، "effigy"، "Portrait"، "Illustration"، (81) "photocopy"، "semblance"، (82) اور "Mental picture" (83)، "delineate"، "depict"، "describe"، "Interpret"، "limn"، "portray" اور "render" (84) کے مترادف قیاس کیا گیا ہے۔ اصطلاحی معنوں میں "امیج سے مراد کسی شے کی وہ تصویر ہے جو شاعر کے مہیا کیے ہوئے الفاظ کے ذریعے ہماری چشم تصور (چشم خیال) کے سامنے آتی ہے۔ محسوس اشیا کو قاری کی چشم خیال کے لیے روشن کر دینا کوئی بڑی بات نہیں۔ شاعر کا کمال اس بات میں ہے کہ وہ مجردات و کیفیات کو بھی ایک ایسا پیکر مہیا کر دیتا ہے کہ چشم خیال انھیں اس طرح دیکھتی ہے، جس طرح چہرے پر بچی ہوئی آنکھیں کسی شے کو دیکھتی ہیں۔۔۔ امیج اصل شے کی تصویر بنانے کے بجائے، اصل شے کی تصویر کے ساتھ ایک اور تصویر بنا دیتا ہے اور یہ دوسری تصویر زیادہ حسی، زیادہ مقرون اور واضح حسی پیکر کی حامل ہونے کے باعث اصل شے یا پہلی تصویر کو (وہ مرئی ہو یا غیر مرئی، حسی ہو یا عقلی) سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ یہ تصویریں تخیل کی مدد سے وجود میں آتی ہیں کیونکہ عمل تخیل کے دوران میں شاعر حسیہ تصویروں کے ذریعے سوچ رہا ہوتا ہے۔۔۔ یہ تمثالیں یا امیج اپنی لفظی حیثیت میں تشبیہات، استعارات یا مرکبات اضافی و توصیفی کی شکل اختیار کرتی ہیں یا دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ اپنے اظہار کے لیے ان کا سہارا ڈھونڈتی ہیں۔ تمثال ___ کہیں تشبیہ کے روپ میں، کہیں

استعارے کے روپ میں، لیکن محض کسی اسم صفت کا سہارا لے کر نمودار ہوتی ہے۔۔۔جدت، ایجاز اور جذبہ انگیزی کی صلاحیت کے علاوہ ہر تمثال کے لیے ضروری ہے کہ وہ نظم کے مجموعی تاثر میں اضافہ کرے اور نظم سے آزاد ہو کر خود مقصود بالذات نہ بن جائے۔"(۸۵) تمثال کے لغوی واصطلاحی مفہوم پر روشنی ڈالتے ہوئے حسن انوشہ اپنی تالیف فرهنگ نامۂ ادبی فارسی میں لکھتے ہیں کہ:

تصویر ــــ صورت خیال، در اصطلاح شعر، نمایاندن اشیا، اعمال، افکار، احساسات، ایده ها و بیان اندیشه و هر تجربه حسی و فراحسی از راه زبان است۔ تصویر یا صورت خیال از تلفیق اشیا، کلمات، احساسات و اندیشه ها هنگام خلق اثر هنری به یاری نیروی تخیل در ذهن هنرمند به وجود می آید۔ در واقع تصویر شعری مجموعه ای از واژگان است و نمی توان آن را به صورت عینی دید؛ پس به بیانی تصویر شعری"،" انگاره" یا صورت خیال است۔ اصطلاح تصویر یا صورت خیال در برابر Image قرار داده شده که به معنی نقش، صورت و تصویر ذهنی است۔ ریشۂ کلمه "Image" در زبان های اروپایی واژۂ لاتینی "Imaginem" است که ریشۂ آن به کلمه "Imitari" می رسد و واژۂ اخیر ریشۂ کلمۂ دیگری هم هست: Imitation به معنی محاکات یا تقلید۔ و به راستی تصویر در معنای غیر مجازی آن چیزی جز تقلید نیست......(۸۶)

اسی طرح ذیل کے انگریزی اقتباسات تمثال (Image) کو ایک ادبی اصطلاح کے طور پر بڑی صراحت کے ساتھ متعارف کراتے ہیں:

A rather vague critical term covering those uses of language in a literary work that evoke sense- impressions by literal or figurative reference to perceptible or 'concrete' objects, scenes, actions or states as distinct from the language of abstract argument or exposition. The imagery of a literary work thus comprises the set of images that it uses; those need not be mental 'pictures', but may appeal to senses other than sight. The term has often been applied particularly to the figurative language used in a work, especially to its metaphors and similies. Images suggesting further meanings and associations in ways that go beyond the fairly simple identifications of metaphor and simile are often called symbols.....(87)

The term image and imagery have many connotations and meaning. Imagery as a general term covers the use of language to represent objects, actions, feelings, thoughts, ideas, states of mind and any sensory or extra sensory experience. An image does not necessarily mean a mental picture--- Many images (but by no means all) are conveyed by figurative language, as in

metaphor, simile, synecdoche, onomatopoeia and metonymy. An image may be visual (pertaining to the eye), olfactory (smell), tactile (touch), auditory (hearing), gustatory (taste), abstract (in which case it will appeal to what may be described as the intellect) and kinaesthetic (pertaining to the sense of movement and bodily effort)— It is often the case that an image is not exclusively one thing or another; they overlap and intermingle and thus combine. Thus, the Kinaesthetic may also be visual.(88)

The poetic image is a picture in words, touched with some sensuous quality— In its simplest term it is a picture made out of words,--- but conveying to our imagination something more than the accurate reflection of an external reality. It looks out from a mirror in which life perceives not so much its face as some truth about its face.(89)

Imagery is the little picture used by a poet or prose writer to illustrate and embellish his thought. It is a description or an idea which by comparison or analogy, stated or understood with something else, transmited to us through the emotion and association it arouses, some thing of the "wholeness" the depth and richness of the way the writer views, conscious or has felt what he is telling us.(90)

گویا 'امیج' یا تمثال ایک ایسی ادبی اصلاح ہے جو حسی ادراک ہے یعنی اشیا، مظاہر، اعمال، جذبات و خیالات، ذہن کی مختلف حالتوں اور کسی حسی یا خارج از حواس تجربے کے شاعری میں بیان سے جو ذہنی احساسات بیدار ہوتے ہیں، وہ اسی کی ذیل میں آتے ہیں۔ یہ مختلف حواس کو محتسس کر سکتی ہے اور مختلف حسیات کو مدغم کر کے بھی تمثالوں کو ترتیب دیا جا سکتا ہے۔ یہ اصطلاح بہت سی تعبیرات اور مفاہیم رکھتی ہے اور ضروری نہیں ہے کہ اسے محض ذہنی تصویر ہی کے معنوں میں لیا جائے۔ بہت سی تمثالیں (اگرچہ تمام نہیں) مجازی زبان (یا محاسن شعری) سے بھی پہچانی جاتی ہیں جیسا کہ تشبیہ، استعارے، مجاز مرسل کی مختلف صورتوں اور مختلف اصوات وغیرہ سے بھی ایک تصویر ابھرتی ہے۔ ایک شعری تمثال بصری، سماعی، لمسی، ذائقی، شامی، مجرد (عقل و گیان سے متعلق) اور حرکی ہو سکتی ہے اور جیسا کہ ذکر ہوا کہ دوسرے تمثالوں کے ساتھ اشتراک سے (رل مل کے) بھی تمثالیں وجود میں آتی ہیں یعنی ایک تمثال بیک وقت بصری اور متحرک ہو سکتا ہے۔ س۔

سرخ پوشاک ہے پھولوں کی، درختوں کی ہری　　تیری محفل میں کوئی سبز، کوئی لال پری
ہے ترے خیمۂ گردوں کی طلائی جھالر　　بدلیاں لال سی آتی ہیں اُفق پر جو نظر
کیا بھلی لگتی ہے آنکھوں کو شفق کی لالی　　مئے گلرنگ خُمِ شام میں تُو نے ڈالی
(۵۴،")

اُٹھی اوّل اوّل گھٹا کالی کالی　　کوئی حُور چوٹی کو کھولے کھڑی تھی
(۵۷،")

شام کو آواز چشموں کی سُلاتی ہے مجھے　　صبح فرشِ سبز سے کوئل جگاتی ہے مجھے
(۶۴،")

نظارۂ شفق کی خوبی زوال میں تھی　　چمکا کے اس پری کو تھوڑی سی زندگی دی
رنگیں کیا سحر کو بانکی دلہن کی صورت　　پہنا کے لال جوڑا شبنم کو آرسی دی
(۸۴،")

زرد رخصت کی گھڑی عارضِ گلگوں ہو جائے　　کششِ حُسن غمِ ہجر سے افزوں ہو جائے
(۸۶،")

پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار　　اُودے اُودے ، نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن
(ب ج،۳۰)

عروجِ آدمِ خاکی کے منتظر ہیں تمام　　یہ کہکشاں، یہ ستارے، یہ نیلگوں افلاک
(۶۶،")

دیکھیے اس بحر کی تہ سے اُچھلتا ہے کیا　　گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا!
(۱۰۰")

چہرے پہ جو سرخی نظر آتی ہے سرِ شام　　یا غازہ ہے یا ساغر و مینا کی کرامات

سرخ پوشاک ہے پھولوں کی، درختوں کی ہری
تیری محفل میں کوئی سبز، کوئی لال پری
ہے ترے خیمۂ گردوں کی طلائی جھالر
بدلیاں لال سی آتی ہیں اُفق پر جو نظر
کیا بھلی لگتی ہے آنکھوں کو شفق کی لالی
مئے گلرنگ خُمِ شام میں تُو نے ڈالی
(۵۴،")

اُٹھی اوّل اوّل گھٹا کالی کالی
کوئی حُور چوٹی کو کھولے کھڑی تھی
(۵۷،")

شام کو آواز چشموں کی سُلاتی ہے مجھے
صبح فرشِ سبز سے کوئل جگاتی ہے مجھے
(۶۴،")

نظارۂ شفق کی خوبی زوال میں تھی
چمکا کے اس پری کو تھوڑی سی زندگی دی
رنگیں کیا سحر کو بانکی دلہن کی صورت
پہنا کے لال جوڑا شبنم کو آرسی دی
(۸۴،")

زرد رخصت کی گھڑی عارضِ گلگوں ہو جائے
کششِ حُسن غمِ ہجر سے افزوں ہو جائے
(۸۶،")

پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اُودے اُودے، نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن
(ب ج، ۳۰)

عروجِ آدمِ خاکی کے منتظر ہیں تمام
یہ کہکشاں، یہ ستارے، یہ نیلگوں افلاک
(۶۶،")

دیکھیے اس بحر کی تہ سے اُچھلتا ہے کیا
گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا!
(۱۰۰")

چہروں پہ جو سرخی نظر آتی ہے سرِ شام
یا غازہ ہے یا ساغر و مینا کی کرامات
(۱۰۸،")

یہ نیلگوں فضا جسے کہتے ہیں آسماں
ہمت ہو پر کشا تو حقیقت میں کچھ نہیں
(ض ک، ۱۷۶)

یوں رنگوں کی ایک ایسی دنیا سامنے آتی ہے جس میں پھولوں نے سرخ اور سنہری قبائیں پہن رکھی ہیں، شفق کا سُرخ رنگ دیدنی

ہے، سرخ، سبز لبادے اوڑھ کر پھول رنگ برنگ پریوں کی صورت اختیار کر گئے ہیں، قرمزی بدلیاں، شفق کی لالی، کالی کالی گھٹائیں، فرشِ سبز، شبنم کے دودھیا آئینے، رخصت کی زرد گھڑیاں، پریوں کے مانند قطار اندر قطار پھولوں کا اُودے، پیلے اور نیلے پیرہن میں ملبوس ہونا، نیلگوں افلاک (گنبدِ نیلوفری) ___ کیا ہے جو یہاں حاضر نہیں ___ تمام مناظر میں ایسے ایسے تازہ رنگ بھر کر رعنائی وزیبائی بخشی گئی ہے کہ ترتیب دیا گیا مکمل منظرنامہ پوری آب وتاب کے ساتھ نمودار ہوا ہے ___ پھر یہ کہ رنگوں کی یہ تمثالیں کسی مرحلے پر پھیکی نہیں پڑتیں، اگر ماند پڑتی ہیں تو نور کی تصویروں کے آگے ___ جو کثرت سے جلوہ کناں ہیں۔ آب وتاب کی حامل یہ تمثالیں اقبال کی روشن فکری کا بہت واضح مظہر ہیں۔ اس شاعر یگانہ کی نوری تمثالوں میں چاند، ستارے، سورج، تنویر، شفق، نور، تجلی، کرن، افق، اُجالا، برق، موتی، شرارہ، شمع، سیماب، چراغ، شبنم، شعلہ، جگنو، آتش، سحر، اور نگاہ ونظر سے متعلق بہت سے دوسرے پیکر پورے طور پر شریک ہیں۔ بلکہ "نگاہ ونظر" کی روشنی اس لیے بھی اہم ہے کہ اقبال کے نزدیک یہ "دراصل عشق اور خودی کی روشنی ہے جس سے جمالیاتی مسرت اور جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔" (۱۲۲) روشنی کے یہ تمام تر مرقعے متحرک اور بیدار ہیں اور علامہ کے بنیادی تصورات کی ترسیل میں پوری معاونت کرتے ہیں۔ بعض اوقات انھوں نے حیرت زا اور معنی خیز تلمیحوں سے بھی روشنی کی تمثالیں تشکیل دی ہیں، جیسے جلوۂ طور، یدِ بیضا، آتشِ نمرود، مازاغ، وادیِ سینا، چشمِ جہاں بینِ خلیل، وغیرہ کو اقبال اپنے شعری اظہار کا مؤثر وسیلہ بناتے ہیں۔ اُن کی ایسی روشن اور تابناک تمثالوں کی چند جھلکیاں ملاحظہ ہوں:

طلسمِ ظلمتِ شب سورۂ والنور سے توڑا — اندھیرے میں اُڑایا تاجِ زر شمعِ شبستان کا
(ب د، ۵۶)

———

تکمہ کوئی گرا ہے مہتاب کی قبا کا — ذرّہ ہے یا نمایاں سورج کے پیرہن میں
("، ۸۴)

———

ہو رہی ہے زیرِ دامانِ اُفق سے آشکار — صبح یعنی دخترِ دوشیزۂ لیل و نہار
("، ۱۵۴)

———

گمان آبادِ ہستی میں یقیں مردِ مسلماں کا — بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیلِ رہبانی
("، ۲۷۰)

———

تاروں کی فضا ہے بیکرانہ — تو بھی یہ مقام آرزو کر
("، ۵۹)

———

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں — چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
("، ۱۱۱)

———

ہوا ہے گو تند و تیز لیکن چراغ اپنا جلا رہا ہے — وہ مردِ درویش جس کو حق نے دیئے ہیں اندازِ خسروانہ

("،۱۳۰)

حضورِ حق سے چلا لے کے لُولوئے لالا — وہ ابر جس سے رگِ گُل ہے مثلِ تارِ نفس

("،۱۵۳)

سورج بُنتا ہے تارِ زر سے — دنیا کے لیے ردائے نُوری

("،۱۶۱)

وہ صاحبِ فن چاہے تو فن کی برکت سے — ٹپکے بدنِ مہر سے شبنم کی طرح ضَو!

("،۱۶۷)

یہ اور ایسے کتنے ہی روشن ابیات ہیں جن میں نور کی تمثالوں نے بھرپور جودت دکھائی ہے ___ ڈاکٹر شکیل الرحمٰن نے اقبالؔ کی ایسی ہی روشن تصویروں کو سراہتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> اقبالؔ کی جمالیات میں نور اور روشنی کے مختلف تجربے ہیں اور خیال اور الفاظ مختلف تاثرات پیدا کرتے ہیں، توازن، آہنگ، موزونیت اور نغمگی ___ ہر شعری تجربے میں اُن کی کیفیت ایک جیسی نہیں ہے لیکن روشنی کا ایک تجربہ روشنی کے تمام تجربوں کا احساس تازہ کر دیتا ہے اور اس طرح جمالیاتی تجربوں میں وحدت نظر آتی ہے...... روشنی کے پیکروں کی یہ صورتیں جذبہ اور احساس کی آمیزش سے پیدا ہوئی ہیں، یہ احساسِ جمال کی ترکیب یا آمیزش (Synthesis) کا عمل ہے، جو انتہائی باطنی اور پُراسرار ہے، ایسی جمالیاتی ترکیبی صورتوں کو ہم کبھی اس طرح محسوس کرتے ہیں، جیسے تجربوں سے روشن لہریں اُبلتی آرہی ہیں اور کبھی یہ محسوس ہوتا ہے جیسے ایک یا ایک سے زیادہ تابکار ''امیج'' نے سیال صورت میں لفظوں کو بھی روشن بنا دیا ہے اور لفظ ___ جگنو کی طرح بار بار چمک رہے ہیں۔ ایک لفظ کے بعد دوسرے لفظ سے رک رک کر روشنی پھُوٹ رہی ہے، اردو کی بوطیقا میں پہلی بار روشنی کے لہری اور ذراتی وجود کو کسی شاعر کے جمالیاتی تجربوں میں ہم نے اس طرح پایا ہے۔(۱۲۳)

(۵) وارداتِ قلبی کی آئینہ دار تمثالیں:

شعرِ اقبالؔ میں وارداتِ قلبی کی آئینہ داری کرنے والی تمثالوں نے تاثیرِ معنوی میں خوب اضافہ کیا ہے۔ اس سلسلے میں علامہ خاص طور پر حزنیہ اور المیہ جذبات سے بہت بامعنی اور مؤثر تصویر کاری کرتے ہیں یعنی انھوں نے المناک صورت حال کو بھی دلکشی بخش دی ہے۔ اقبالؔ کے ہاں وارداتِ قلبی کی عکاس ایسی تمثالیں اُن کے ذاتی و شخصی واردات کی نمائندگی بھی کرتی ہیں اور ملتِ اسلامیہ کے حوالے سے ان کے دل و دماغ میں اُبھرنے والے خدشات کی آئینہ داری بھی ان سے بطریقِ احسن ہو پائی ہے، مثلاً ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' اقبالؔ کے داخلی کرب کی تصویر کشی بڑے پُرتاثیر پیرائے میں ہوئی ہے، خاص طور پر یہ حصہ دیکھیے:

پردۂ مشرق سے جس دم جلوہ گر ہوتی ہے صبح	داغ شب کا دامنِ آفاق سے دھوتی ہے صبح
لالۂ افسردہ کو آتش قبا کرتی ہے یہ	بے زباں طائر کو سرمستِ نوا کرتی ہے یہ
سینۂ بلبل کے زنداں سے سرود آزاد ہے	سیکڑوں نغموں سے بادِ صبحدم آباد ہے
خفتگانِ لالہ زار و کوہسار و رُود بار	ہوتے ہیں آخر عروسِ زندگی سے ہمکنار
یہ اگر آئینِ ہستی ہے کہ ہو ہر شام صبح	مرقدِ انساں کی شب کا کیوں نہ ہو انجام صبح؟

(ب د، ۲۳۵)

اسی طرح ملّت اسلامیہ کی پریشاں حالی پر رجائی انداز میں اپنے داخلی واردات کو علامتی پیکروں میں ڈھال کر یوں تصویر کاری کی گئی ہے:

آسماں ہو گا سحر کے نور سے آئینہ پوش	اور ظلمت رات کی سیماب پا ہو جائے گی
اس قدر ہو گی ترنّم آفریں بادِ بہار	نکہتِ خوابیدہ غنچے کی نوا ہو جائے گی
آ ملیں گے سینہ چاکانِ چمن سے سینہ چاک	بزمِ گُل کی ہم نفس بادِ صبا ہو جائے گی
شبنم افشانی مری پیدا کرے گی سوزوساز	اس چمن کی ہر کلی درد آشنا ہو جائے گی
دیکھ لو گے سطوتِ رفتارِ دریا کا مآل	موجِ مضطر ہی اسے زنجیرِ پا ہو جائے گی
پھر دلوں کو یاد آ جائے گا پیغامِ سجود	پھر جبیں خاکِ حرم سے آشنا ہو جائے گی
نالۂ صیّاد سے ہوں گے نوا ساماں طیور	خونِ گلچیں سے کلی رنگیں قبا ہو جائے گی

(ب د، ۱۹۵۔۱۹۶)

اقبالؔ کے ہاں وارداتِ قلبی پر مشتمل یہ تمثالیں ان کے لاشعور میں موجود تہذیبی و نسلی یادوں کی آمیزش سے بھی عجیب و غریب رنگ اختیار کر لیتی ہیں۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے اسی لیے اپنے مضمون ''اقبالؔ کی امیجری'' میں تہذیبی لاشعور کو علامہ کی تمثالوں کا بنیادی سرچشمہ قرار دیا ہے اور ان کے مطابق اقبالؔ کی تمثال نگاری میں جو بنیادی قوت کارگر ملتی ہے، وہ یہی تہذیبی لاشعور ہے ___ اسی لیے وہ کہتے ہیں کہ:
''اقبالؔ کی تمثالوں کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کے تہذیبی جغرافیہ کو پیشِ نظر رکھنا ہوگا اور خصوصاً عرب کے جغرافیے کو جس سرزمین سے اقبالؔ عشق کرتے ہیں۔ اقبالؔ کی تمثالوں کا رنگ روپ، روشنی اور نغمہ اسی سرچشمے سے پہنچتا ہے۔ عرب کے طبیعی ماحول سے بننے والی تمثالیں اقبالؔ کے لاشعور میں ہمیشہ تیرتی رہتی ہیں اور جہاں ان کے تلازمات ملتے ہیں، یہ تمثالیں روشن ہونے لگتی ہیں'' (۱۴۴) ڈاکٹر تبسم کاشمیری کو اقبالؔ کی تمثالوں میں اسلامی تہذیب و ثقافت کے بنیادی پیرایوں کی دریافت کرتے ہوئے اس بے مثال اور کم عدیل تہذیب کے آرکی ٹائپ کام کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے مطابق اقبالؔ کے حافظے میں ان قدیم اور اصلی سرچشموں کی موجودگی انھیں بذاتِ خود ایک ''حافظۂ عظیم''

ثابت کرتی ہے، جن سے یہ تمثالیں نمو پذیر ہوتی ہیں اور ان کے قدیم تہذیبی منابع سے ہماری پیاس بجھتی ہے ___ مزید برآں انھیں علامہ کی اس قبیل کی داخلی و قلبی واردات پر مبنی تمثالوں کے پس منظر میں مسلمانوں کی عسکری قوت اور روایات کا بجا طور پر گہرا عکس دکھائی دیتا ہے ___ لکھتے ہیں:

اقبال کی تمثالوں میں مسلمانوں کی عظیم عسکری قوت اور روایات کا گہرا عکس موجود ہے۔ ان کی ہزار سالہ عسکری روایات اور کارنامے ان تمثالوں کا خام مواد بن جاتے ہیں۔ صدیوں کی شجاعت، مہم جوئی اور عسکری فتوحات نے ان تمثالوں کی شکلیں بنانے میں اہم کردار ادا کیا ہے اور یہ ساری عسکری عظمتیں اور جاہ و جلال مسلمانوں کے حافظۂ عظیمہ کا حصہ ہے۔ اقبال کی تمثالوں کو پوری قوت سے شکوہ اور جلال کے رنگوں میں ڈھالتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہی حافظۂ عظیمہ مستقل طور پر اقبال کے عرصۂ حواس میں جلوہ گر رہتا ہے اور اسی کے متنوع رنگوں سے تمثالوں کی تخلیق جاری رہتی ہے اور ہمارے سامنے تمثالوں کے ترکیبی عمل سے ایک جیتی جاگتی دنیا متحرک رہتی ہے اور اقبال کے لیے ان کا تہذیبی لاشعور مہیجات فراہم کرتا ہے۔ ان کی تمثالوں سے جو تہذیبی لاشعور اُبھرتا ہے وہ صدیوں کی عسکری روایات اور شجاعت کے کارناموں کا پرتو تمثالوں پر ڈالتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کی تمثالوں میں عسکری قوت کا زبردست شکوہ پایا جاتا ہے اور پھر اس کے ساتھ ساتھ ان تمثالوں کا ایک اور نمایاں پہلو بھی ہے اور وہ ہے ان تمثالوں کی گہری کاٹ اور تیزی جس کا سبب یہ ہے کہ اقبال نے اپنی تمثالوں کے لیے عسکری ہتھیاروں کی مشابہتیں استعمال کی ہیں۔(۱۲۵)

اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ اقبال کے کلام میں عسکری قوت اور روایت کا شکوہ ''شمشیر'' یا ''تلوار'' سے اُبھرنے والی تمثالوں سے بخوبی اُبھرا ہے، جیسے:

مصافِ زندگی میں سیرتِ فولاد پیدا کر　　شبستانِ محبت میں حریر و پرنیاں ہو جا

(ب د، ۲۷۳)

زمستانی ہوا میں گرچہ تھی شمشیر کی تیزی　　نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدابِ سحر خیزی

(ب ج، ۶۱)

جبکہ تہذیبی لاشعور کی تمثالوں میں صحرا کا ذیل کا منظر نامہ اقبال کے داخلی جذبات کی بھرپور عکاسی کرتا ہے:

اے رہینِ خانہ تو نے وہ سماں دیکھا نہیں　　گونجتی ہے جب فضائے دشت میں بانگِ رحیل
ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام　　وہ حضر بے برگ وساماں، وہ سفر بے سنگ ومیل
وہ نمودِ اخترِ سیماب پا ہنگامِ صبح　　یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیلؑ
وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب　　جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیلؑ
اور وہ پانی کے چشمے پر مقامِ کارواں　　اہلِ ایماں جس طرح جنّت میں گردِ سلسبیل

تازہ ویرانے کی سودائے محبت کو تلاش   اور آبادی میں تو زنجیریِ کشت و نخیل

(ب د، ۲۵۷۔۲۵۸)

کلامِ اقبالؔ میں تمثال کاری کے متذکرہ زاویے ظاہر کرتے ہیں کہ علامہ نے اس محسنۂ شعری کو پوری دلچسپی کے ساتھ برتا اور ان کے ہاں اس وصف کو نمایاں کرنے میں مختلف حربے کارفرما نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ناقدین نے ان کی پُرتاثیر تمثالوں کو نگاہِ ستائش سے دیکھا ہے اور اس ضمن میں متفرق مضامین کے ساتھ ساتھ بعض تفصیلی تنقیدی کاوشیں بھی منظرِ عام پر آئیں۔ ان میں ڈاکٹر توقیر احمد خان نے **شعریاتِ بالِ جبریل** اور **اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی** کے زیرِ عنوان لکھی گئی کتب میں اقبالؔ کی تمثالوں کا تفصیلی مطالعہ کیا ہے۔ **شعریات بالِ جبریل** میں اس مجموعے کی تمثالوں سے متعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اقبالؔ کے یہاں کئی قسم کی پیکر تراشی (Imagery) کے نمونے پائے جاتے ہیں جن میں کچھ فطرتی پیکر ہیں اور کچھ روزانہ بسر اوقات سے متعلق۔ زمین، آسمان، فضا، بحرِ قلزم، شیشہ، چیونٹی، خاک، شاخِ نخیل، سحر، سفینہ، شرر، ستارہ، لالہ، گل، شعلہ، موج، کرن، چاند، برگ، انجم، مہ، فلک، رستخیز، شاہین، باز، کبوتر، تیتر، فطرت، کوہ، شب در وز، صبح، سحر و شام، آتش، چمک، بجلی، روشنی، چشم، نور، خورشید، چاندی، سونا اور پارہ وغیرہ سب فطرت سے متعلق چیزیں ہیں اس کے بمقابل کچھ پیکر ایسے ہیں جو روزانہ زندگی اور انسانی تخلیق سے متعلق ہیں اور اسی موجود دنیا میں پائے جاتے ہیں یا پھر کم از کم انسانی زندگی سے مربوط ہیں۔ شمشیر، زنجیر، تلوار، سناں، تیغ، ناں، جو، چراغ، کتاب، نگاہ، چشم، زخم، جگر، دل، فغاں، آہ، اسپ، زرہ، قافلہ، کارواں، لشکر، سپاہ، خیمہ، ستون، صوفہ، قالین، ساغر، مینا، صہبا، سبو، ضربِ عصا، تاج، تخت، میدانِ جنگ اور کلاہ وغیرہ۔ اقبالؔ کے پیکروں کی تقسیم بندی دوسری طرح یعنی مرئی، غیر مرئی، تصویری، تخیلی یا حقیقی اور مجازی طور پر بھی کی جاسکتی ہے۔ بعض پیکر تو ایسے ہیں جن کا تعلق دیکھنے سے ہے اور وہ دیکھے جاسکتے ہیں یعنی مرئی یا Concrete ہیں، مثلاً شاہین، تلوار، کبوتر، لعل، بدخشاں، چادر، کلیم، ستارہ، آفتاب، مہ، میدان، ندی، بحر، قطرہ، موتی، بت، صنم اور چہرہ وغیرہ۔ اور بعض ایسے ہیں جو دیکھے نہیں جاسکتے البتہ ان کو محسوس کیا جاسکتا ہے اور ان کی نسبت حسیات سے ہے، مثلاً عرش، جنت، فردوس، حور، فرشتہ، جبرئیل، عشق، حُسن، دل، فکر، داغِ جگر، فراق، آرزو، صورِ اسرافیل، پیکرِ نوری، فغاں، تپشِ انتظار، سوختنِ ناتمام، عقل، علم، نوا، تدبیر، تقدیر، خودی، آزادی، گرفتاری، کافری، مسلمانی، سلطانی، درویشی، قضا، دانش اور ایمان وغیرہ۔ (۱۲۶)

جبکہ **اقبالؔ کی شاعری میں پیکر تراشی** جو **شعریات بال جبریل** سے پہلے منظرِ عام پر آئی، میں ڈاکٹر توقیر احمد خان اقبالؔ کے مکمل کلام کی تمثالیں زیرِ بحث لائے ہیں اور انھوں نے خصوصیت کے ساتھ پیکر تراشی کے مذہبی، مشرقی اور مغربی مآخذ کو پیشِ نظر رکھ کر علامہ کے مختلف تمثالی اسالیب سے آگاہ کرایا ہے۔ ان کے نزدیک کلامِ اقبالؔ میں پیکر تراشی کے مختلف اسالیب میں ''تہذیبی پیکر'' سرِفہرست ہیں جن کی ذیل میں گل و گلزار، لالہ، موجِ دریا، شبنم، قطرہ، جُوئے کہستاں، صحرا، سیماب، لعلِ بدخشاں، آفتاب، نور، چراغ، ستارہ، تلوار ــــــ ذی روح اشیا: شاہین، جگنو، پروانہ ــــــ ثقافتی پیکر: نے، آجاتے ہیں۔ دوسری صورت ''تصوراتی پیکر'' کی ہے اور ان

میں تو جوان، قلندر، درویش، مردِ مومن، سپاہی، حسینؓ و اسماعیلؑ مصطفیؐ و بُولہب، ابلیس، مُلا، زندگی، شوق، خودی اور عشق کا شمار ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کا بنیادی مؤقف یہ ہے کہ علامہ کی تمثالیں بڑی متنوع ہیں اور انھیں محض کسی ایک حوالے سے مربوط کر کے ان کی تفہیم کرنا قطعاً درست نہیں چنانچہ انھوں نے توضیحی اسلوب میں لکھا ہے کہ:

یوں تو ہر شاعر کی پیکر تراشی کا مطالعہ صرف دو عنوانات کے تحت رکھ کر کیا جا سکتا ہے یعنی ''مرئی اور غیر مرئی پیکر تراشی'' اس طرح ان عنوانات کے تحت اقبالؔ کے بھی تمام شعری پیکر آ سکتے ہیں لیکن اقبالؔ کے پیکروں کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے یہاں پیکر کائنات عالم کے ہر شعبہ سے ماخوذ ہیں۔ علاوہ ازیں خارجی اور داخلی دُنیا کے بھی لاتعداد شعبوں سے ماخوذ پیکر اقبالؔ کے یہاں پائے جاتے ہیں۔ دنیا کے تمام تہذیبی ذخیروں، تاریخی، اساطیری حقائق، کائناتِ فطرت، حیوانات، عسکری نظام، فنونِ لطیفہ، معاشرت، عبادت اور مختلف شعبہ ہائے حیات سے ماخوذ پیکر اقبالؔ نے اپنے کلام میں استعمال کیے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی بلحاظ انواع پیکر تراشی کے پیکروں کی جامعیت اور جمالیاتی بوقلمونی کا اندازہ بھی اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اقبالؔ کے کسی بھی پیکر کو محض کسی ایک عنوان کے تحت رکھ کر سمجھا اور پرکھا نہیں جا سکتا۔ ان کے یہاں ایسے پیکروں کی بڑی تعداد موجود ہے، جو مختلف ذیول میں آتے ہیں، مثلاً اقبالؔ کے ہاں ''لالہ'' کا پیکر لیجیے۔ اگرچہ یہ خارجی ہے اور مرئی پیکر تراشی سے تعلق رکھتا ہے، بس اتنا کہہ کر بات ختم کی جا سکتی ہے لیکن اقبالؔ کے یہاں لالے کی یہ کیفیت نہیں ہے۔ وہ علامتی پیکر تراشی کے زمرہ میں بھی ہے، حسیاتی بھی ہے، بصری بھی ہے، اسی طرح شاہین کا پیکر جو مرئی پیکر تراشی سے متعلق ہے، علامتی پیکر بھی ہے، متحرک پیکر بھی ہے، حیوانات سے بھی مربوط ہے، اسی طرح کچھ دوسرے پیکر بھی ہیں، جو تلمیحاتی بھی ہیں، تاریخی، متحرک اور خارجی بھی، بعض پیکر ایسے ہیں جو خارجی اور داخلی دونوں کیفیتوں کی آمیزش کے مرکب ہیں مثلاً صور، سروش، جبرئیل اور جنت وغیرہ جو بذاتِ خود مرئی اور غیر مرئی دونوں طرح کے پیکروں سے ملحق ہیں، اگرچہ ہماری نظروں نے ان کو دیکھا نہیں لیکن آنکھوں کے سامنے ان کی کچھ مخصوص شکلیں ضرور بن جاتی ہیں جو مرئی معلوم ہوتی ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ جبرئیل یا اسرافیل کو اپنی آنکھ سے دیکھ رہے ہیں۔ ساتھ ہی اقبالؔ کے یہاں کچھ اس قسم کے پیکر بھی ہیں، جو ترکیبی ہیں اور مختلف پیکروں کی آمیزش سے ترکیب دیئے گئے ہیں، مثال کے طور پر موجِ غم، حبابِ زندگی، کتابِ زندگی، تیغ جہاں سوز، نغمۂ تارِ حیات وغیرہ ایسے پیکر ہیں جو مختلف پیکروں کو یکجا کر کے گھڑے گئے ہیں۔ (۱۲۷)

پروفیسر ارشاد علی خاں نے جدید اصولِ تنقید پر پرکھتے ہوئے اقبالؔ کی شاعری میں ارتقائی تمثالوں کی نشاندہی کی ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ اقبالؔ کے ہاں امیجری کے قدیم نقوش میں نئے رنگ بھرنے کا رجحان تو ہے ہی، جس کے تحت وہ روایتی تصورات کو مقتضائے حال کے مطابق نئی آب و تاب عطا کرتے رہتے ہیں تاہم اس کے ساتھ ساتھ یہ خصوصیت بھی لائقِ توجہ ہے کہ ان کے بعض امیجز مختلف ادوار سے گزر کر ایک نئی تعبیر کے حامل ہوتے گئے ہیں۔ وہ اس ضمن میں ''جوئے کہستاں'' کی مثال دیتے ہیں، جس کا اولین تمثالی نقش ''ہمالہ'' میں بنتا ہے: آتی ہے ندی فرازِ کوہ سے گاتی ہوئی + کوثر و تسنیم کی موجوں کو شرماتی ہوئی + چھیڑتی جا اس عراقِ دلنشیں کے ساز کو + اے مسافر دل سمجھتا ہے تری آواز کو، گویا ''جوئے کہستاں'' انسان کی طرح ایک مسافر ہے اور جب تک اصل سے وصل نہیں ہو جاتا، 'از جدا یہا شکایت می

کنڈ کے مصداق رہتی ہے۔ اقبال کے دوسرے دور میں شاعرانہ فضا غم آلود ہے اس لیے مجموعی طور پر یہی انداز برقرار رہتا ہے اگر چہ کہیں کہیں مستقبل میں آنے والی تبدیلیوں کی جھلک نظر آجاتی ہے۔ تیسرے دور میں نقشہ بدل جاتا ہے اور یہ جھلکیاں واضح اور نمایاں ہو جاتی ہیں۔ جوئے کہستاں غم کے بجائے 'فلسفۂ غم' کی ترجمان ہو جاتی ہے: موجِ غم پر رقص کرتا ہے حبابِ زندگی + ہے الم کا سورہ بھی جزوِ کتابِ زندگی، کبھی یہی ندی 'شاعر' کی علامت بن کر ایک خاص پیام کی علمبردار ہوتی ہے: جُوئے سرود آفریں آتی ہے کوہسار سے + پی کے شرابِ لالہ گوں میکدۂ بہار سے ___ یہی امیج صفاتِ مومن کا علمبردار کس طرح بنتا ہے ___ : گزر جا بن کے سیلِ تند رو کوہ و بیاباں سے + گلستاں راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا ___ اور یہ صفات کیونکر پیدا ہوتی ہیں، اس کا ذریعہ بھی یہی امیج ہے: ہوئے مدفونِ دریا، زیرِ دریا تیرنے والے + طمانچے موج کے کھاتے تھے جو بن کر گہر نکلے.....'' (۱۲۸) ان کے مطابق ایسے ارتقائی امیجز کی تعداد کلامِ اقبال میں خاصی معقول ہے اور ان میں شبنم اور ستارے، عقاب و کرگس، شاہین و مرغِ زمیں اور عروس وغیرہ خصوصیت کے ساتھ نمایاں ہیں۔ (۱۲۹)

شعرِ اقبال میں تمثال کاری کے بیان کردہ ان تمام نکات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ شعری تمثالیں علامہ کے ہاں مختلف ڈھب اختیار کرتی ہیں۔ اقبال کے کلام میں اس شعری خوبی کے ذریعے خوب معنی آفرینی کی گئی ہے۔ ان کے تخلیقی تجربات نے ان تمثالوں کا لطف دوبالا کر دیا ہے۔ اقبال کی تمثالیں عام مشاہدے، نفسیاتی کیفیات اور ان سے پیدا شدہ تصورات کے امتزاجی عمل کا نام ہیں۔ ان کے کلام میں نئی تمثالوں کی تشکیل ان کی قوتِ اختراع اور عمیق مشاہدے کی دلیل ہے۔ اقبال کے ہاں زندہ اور باکمال تمثالوں کی ایک بڑی تعداد ملتی ہے اور ان کی بنائی گئی تمام تصویریں آرائشی سے کہیں زیادہ افادی ہیں۔ یہ تمثالیں محض تزئینِ کلام کا ذریعہ نہیں بلکہ ہر مقام پر اس باکمال شاعر کے جذباتی تجربے کا جزوِ خاص بن گئی ہیں۔ ہم ان تمثالوں کو علامہ کے داخلی تجربات و واردات کا معروضی نقش نامہ بھی کہہ سکتے ہیں، جہاں ان کے تجربات و مشاہدات اور ادراکات کے مختلف اجزا ایک بڑی وحدت میں نمودار ہوئے ہیں۔ وہ اس امر سے آگاہ ہیں کہ مُردہ امیج نئے رشتوں اور نئی وحدتوں کی تعمیر سے قطعاً عاری اور قوتِ مشاہدہ، متخیلہ اور اختراع سے مبرّا ہوتے ہیں، لہٰذا وہ ان سے حتی الامکان گریز کرتے ہیں۔ علامہ کی شاعرانہ مصوری، اعلیٰ درجے کی شعری استعداد کے باعث متقضائے حال کی فطری طور پر صحیح اور مؤثر ترجمان ہے۔ شاعرانہ تصویروں کی تشکیل میں وہ مختلف حربے برتتے ہیں جن میں مناظرِ فطرت کے بھرپور نقشے اُتارنا، حیاتی تمثالوں کی تشکیل، ساکن و متحرک اور رنگ و نور کے پیکروں کی صورت گری اور خالصتاً وارداتِ قلبی کی عکاسی جیسی مؤثر صورتیں شامل ہیں۔ بعض اوقات ان کے کلام میں تمثالیں تہذیبی آشوب کی تصویر کاری بھی کرنے لگتی ہیں یا تاریخی و سیاسی صورتحال کی پیشکش میں ان کی معاونت سے بڑے بڑے حقائق کے انکشافات قابلِ مطالعہ پیرائے میں ادا ہو جاتے ہیں۔ علامہ نے اپنی تمثالوں کو دیگر محسناتِ شعری کے تال میل سے بھی تازہ، رنگین اور پُر کشش بنا دیا ہے اور اس سلسلے میں تشبیہات و استعارات اور تلمیحات و اشارات نمایاں اور خاص کردار ادا کرتے ہیں۔ مزید برآں ان کی تمثال کاری کا رمزی و ایمائی حُسن بھی لائق استحسان ہے جس کے باعث یہ شعری تصویریں نہایت اچھوتے معنی دینے لگتی ہیں۔ یہ تمثالیں کہیں سادہ ہیں تو کہیں مرکب و امتزاجی تاہم ہر مقام پر اقبال کی شاعری کے منفرد اور متنوع پہلو، ان کی بنائی گئی تصویروں کو جدت و جودت

سے ہمکنار کر دیتے ہیں جس کے باعث ان کا اردو کلام شعری و ادبی مصوری کی ایک حیرت زا اور وجد آفریں مثال بن گیا ہے۔

حوالے اور حواشی:

(۱) حسن انوشہ (مولف): فرهنگ نامۂ ادبی فارسی (دانش نامۂ ادبِ فارسی)، تہران: سازمان چاپ وانتشارات ۱۳۷۶، ج ۲، ص ۱۳۸۱

(۲) میر صادقی (مولف): واژه نامۂ هنرِ شاعری، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص ۲۸۱

(۳) حسن انوشہ (مولف): فرهنگ نامۂ ادبی فارسی، ص ۱۳۸۲،۱۳۸۱

(۴) محمد بہشتی (مولف): فرهنگِ صبا، تہران: انتشاراتِ صبا، سال ۲۷، ص ۲۰۷

(۵) مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی (مولف): نسیم اللغات، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع نہم ۱۹۸۹ء، ص ۶۵۴

(۶) محمد معین، دکتر (مولف): فرهنگِ معین، تہران: انتشاراتِ امیر کبیر، طبع دوم ۱۳۸۲، ج ۲، ص ۲۳۳۳

(۷) ابوالقاسم پرتو (مولف) فرهنگ واژه یاب، تہران: انتشاراتِ اساطیر، طبع اول ۱۳۷۳ھ۔ش، ج ۲، ص ۱۱۹۰

(۸) علی اکبر نفیسی (مولف): فرهنگ نفیسی، تہران: کتابفروشی خیام ۱۳۴۳، ج ۴، ص ۲۳۹۵

(۹) محمد معین، دکتر (مولف): فرهنگِ معین، ج ۲، ص ۲۳۳۳

(۱۰) علی اکبر دہخدا (مولف): لغت نامۂ دهخدا، تہران: دانش گاہ تہران ۱۳۴۲ھ۔ش، شمارۂ مسلسل ۸۵، ص ۱۰

(۱۱) عبدالحق و ابو اللیث صدیقی (مولفین): اُردو لغت تاریخی اصول پر، کراچی: اُردو ڈکشنری بورڈ ۱۹۸۳ء، ج ۱۳، ص ۴۸۶

(۱۲) سید احمد دہلوی (مولف) فرهنگِ آصفیه، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، طبع سوم ۱۹۹۵ء، ج ۲، ص ۲۷۹

(۱۳) علی رضا نقوی، دکتر سید (مولف): فرهنگِ جامع، اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن و رایزنی فرہنگی سفارت جمہوری اسلامی ایران، طبع اول ۱۳۷۲، ص ۲۹۱

(۱۴) عبدالحق و ابو اللیث صدیقی (مولفین): اُردو لغت تاریخی اصول پر، ج ۱۳، ص ۴۸۴

(۱۵) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اُردو لغت، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان طبع پنجم ۲۰۰۲ء، ص ۲۰۱۹

(۱۶) عبدالحق و ابو اللیث صدیقی (مولفین): اُردو لغت تاریخی اصول پر، ج ۱۳، ص ۴۸۴

(۱۷) کلیم الدین احمد (مولف): فرهنگ ادبی اصطلاحات، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، طبع اول، ۱۹۸۶ء، ص ۱۸۷

(۱۸) میر صادقی: واژه نامۂ هنرِ شاعری، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص ۲۸۱۔۲۸۲

(19) *Webster's Collagiate thesaurus*, USA: Merriam-Webster Publishers, 1976, page:812

(20) *The new Hamlyn Encyclopedic World Dictionary*, Hungary: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1988, page:1698.

(21) *Longman Dictionary of Contemporay English*, India: Thomson Press 3rd ed, 1995, page:1464

(22) A.S Hornby: *Oxford Advanced learner's Dictionary of Current English*, New York: Oxford University Press, 5th Ed 2002, page:1318

(23) Babette Deutsch: *Poetry Handbook (A Dictionary of Terms)*, New York: Funk & Wagnalls, 2nd ed, 1962, page:155

(24) Ross Murfin & Supryia M.Ray: *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, New York: Palgrave Macmillan, 2003, page:470

(25) Karl Beckson & Arthur Ganz: *A Reader's Guide to Literary Terms*, London: Thames and Hudson, 2nd Ed, 1966, page:217

(26) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, New York: Oxford University Press, 1990, page:218,219.

(27) Harry Shaw: *Dictionary of Literary Terms*, New York: McGraw Hill Book Company 1972, page:155

(۲۸) انیس اشفاق: اُردو غزل میں علامت نگاری، لکھنؤ: اُتر پردیش اُردو اکادمی، طبع اول ۱۹۹۵ء، ص ۲۸

(۲۹) عبدالحق و ابواللیث صدیقی (مولفین) اُردو لغت تاریخی اصول پر، ج ۱۳، ص ۳۸۵

(۳۰) وزیر آغا، ڈاکٹر: اُردو شاعری کا مزاج، لاہور: مکتبہ عالیہ، طبع ششم ۱۹۹۳ء، ص ۳۲۲

(31) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, page:219

(۳۲) سیروس شمیسا، ڈاکٹر: بیان، تہران: انتشارات فردوسی، طبع ششم ۱۳۷۶، ص ۲۲۶

(33) Ross Murfin & Supryia M. Ray: *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, page:470.

(۳۴) عنوان چشتی، ڈاکٹر: مشمولہ اقبال. جامعہ کے مصنفین کی نظر میں (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، طبع اول ۱۹۷۹ء، ص ۲۲۰ تا ۲۲۲

(۳۵) عبدالمنان، ڈاکٹر: مشمولہ رموزِ اقبال (مرتبہ) ظفر اوگانوی، کلکتہ: اقبال صدی تقریبات کمیٹی، کلکتہ یونیورسٹی، طبع اول ۱۹۸۴ء، ص ۱۸۳ تا ۱۹۱

(۳۶) محمد عقیل، سید: نئی علامت نگاری، الٰہ آباد: انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز، ۱۹۷۴ء، ص ۳۴، ۳۵

(۳۷) صادق علی، ڈاکٹر سید: اقبال کی شعری زبان. ایک مطالعہ، نئی دہلی: اے ون آفیسٹ پرنٹرز، طبع اول ۱۹۹۴ء، ص ۵۹، ۶۰

(۳۸) عبدالرحمٰن ہاشمی: شعریات اقبال، لاہور: سفینۂ ادب ۱۹۸۶ء، ص ۳۰۱، ۳۰۲

(۳۹) اقبالنامہ (مرتبہ) شیخ عطاءاللہ، لاہور: شیخ محمد اشرف پرنٹرز، س ن، ص ۲۰۴-۲۰۵

(۴۰) عابدعلی عابد، سید: شعر اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۳ء، ص ۲۶۲-۲۶۳

(۴۱) تبسم کاشمیری، ڈاکٹر شعریاتِ اقبال، لاہور: مکتبۂ عالیہ ۱۹۷۸ء، ص ۴۳-۴۴

(۴۲) محمد بدیع الزماں: اقبال کا شاہین (مضمون) مشمولہ پیامِ اقبال، پٹنہ: مگدھ پریس مصلح پور ۱۹۸۶ء، ص ۱۷۵-۱۷۶

(۴۳) سید عابدعلی عابد نے شعر اقبال میں ۱۹۰۵ء تک کی شاعری کو لالہ کے تذکرے کو عاری قرار دیا ہے (دیکھیے کتاب مذکور، ص ۲۵۴) جبکہ اس پہلے دور میں دو مرتبہ لالے کا ذکر ہوا ہے، ملاحظہ کیجیے بانگ درا مطبوعہ شیخ غلام علی اینڈ سنز، ص ۵۰ اور ۶۸

(۴۴) محمد ریاض، ڈاکٹر: 'گل لالہ کی ادبی روایات اور اقبال' (مضمون) مشمولہ افاداتِ اقبال، لاہور: مقبول اکیڈمی، طبع اول ۱۹۹۱ء، ص ۱۲۰

(۴۵) تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: شعریاتِ اقبال، ص ۴۴

(۴۶) عبیدالرحمٰن ہاشمی: شعریاتِ اقبال، ص ۲۹۶

(۴۷) اسلوب احمد انصاری: 'اقبال کی شاعری میں لالہ کی علامت'، (مضمون) مشمولہ اقبال شناسی اور اوراق (مرتبہ) ڈاکٹر انور سدید، لاہور: بزمِ اقبال ۱۹۸۹ء، ص ۶۵

(۴۸) تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: شعریاتِ اقبال، ص ۴۵

(۴۹) عابدعلی عابد، سید: شعر اقبال، ص ۲۵۷

(۵۰) منظور حسین، خواجہ: اقبال اور بعض دوسرے شاعر، نیشنل بک فاؤنڈیشن طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۴۳۲

(۵۱) حامدی کاشمیری: حرفِ راز ـــــ اقبال کا مطالعہ، نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس طبع اول ۱۹۸۳ء، ص ۱۱۵-۱۱۶

(۵۲) وزیر آغا، ڈاکٹر: (مضمون) کرمکِ ناداں سے کرمکِ شب تاب تک، مشمولہ اقبال، بحیثیت شاعر (مرتبہ) ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۳۶۷

(۵۳) عزیز احمد: اقبال ـــــ نئی تشکیل، لاہور: گلوب پبلشرز، س ن، ص ۲۶۰

(۵۴) میرزا ادیب: مطالعۂ اقبال کے چند پہلو، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۵ء، ص ۲۰۳ اور ۲۱۶

(۵۵) عابدعلی عابد، سید: شعر اقبال، ص ۲۵۲-۲۵۳

(۵۶) وزیر آغا: ''کرمکِ ناداں سے کرمکِ شب تاب تک'' (مضمون) مشمولہ اقبال، بحیثیت شاعر (مرتبہ) ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، ص ۳۷۹

(۵۷) یوسف حسین خان، ڈاکٹر: روحِ اقبال، لاہور: القمر انٹرپرائزز، ۱۹۹۶ء، ص ۳۰، ۳۱، ۳۲

(۵۸) عزیز احمد: اقبال اور پاکستانی ادب، لاہور: مکتبۂ عالیہ ۱۹۷۷ء، ص ۱۲۷، ۱۲۸

(۵۹) افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر: فروغِ اقبال، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۹۶ء، ص ۲۲۷-۲۲۸

(۶۰) امجد کندیانی: ''اقبال کے ہاں ''خونِ جگر'' کی اصطلاح'' (مضمون) مشمولہ آئینہ اقبال (مرتبہ) محمد عبداللہ قریشی، لاہور: آئینۂ ادب چوک مینار انارکلی، طبع اول ۱۹۶۷ء، ص ۹۱ تا ۹۳

(۶۱) محمد احمد صدیقی: بال جبریل طالب علم کی نظر میں، کراچی: مکتبہ نظامیہ ۱۹۶۴ء، ص ۵۹

(۶۲) منظور حسین، خواجہ: اقبال اور بعض دوسرے شاعر، ص ۴۳۰ تا ۴۳۲

(۶۳) محمد بدیع الزمان: پیامِ اقبال، ص ۵۸، ۶۰، ۶۱، ۶۲

(۶۴) عابد علی عابد، سید: تلمیحاتِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، طبع دوم ۱۹۸۵ء، ص ۲۱۵، ۲۱۶

(۶۵) شکیل الرحمٰن: ''اقبال کی جمالیات میں علامتوں اور استعاروں کا عمل'' (مضمون) مشمولہ مقالات عالمی اقبال سیمینار، حیدرآباد: اقبال اکیڈمی، ۱۹۸۶ء، ج ۱، ص ۲۵۴، ۲۵۵

(۶۶) حاتم رامپوری، ڈاکٹر: اقبال آشنائی، پٹنہ: دی آرٹ پریس سلطان گنج

(۶۷) اسلوب احمد انصاری: اقبال کی تیرہ نظمیں، نئی دہلی: غالب اکیڈمی، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۱۱۸

(۶۸) تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: شعریاتِ اقبال، ص ۴۲

(۶۹) وقار عظیم، سید: غمِ فرہاد و عشرتِ پرویز (مضمون) مشمولہ اقبال. شاعر اور فلسفی، لاہور: تصنیفات، ۱۹۶۷ء، ص ۹۶

(۷۰) عبدالمنان، ڈاکٹر: رموزِ اقبال (مرتبہ) ظفر اوگانوی، ص ۱۸۲۔۱۸۳

(۷۱) تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: شعریاتِ اقبال، ص ۳۴، ۳۵

(۷۲) وہاب اشرفی: ''شعرِ اقبال کا علامتی پہلو'' (مضمون) مشمولہ اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۳ء، ص ۲۹۵، ۲۹۶

(۷۳) حسن انوشہ (مولف): فرہنگ نامۂ ادبی فارسی، ص ۳۶۷

(۷۴) علی اکبر دہخدا (مولف): لغت نامہ دھخدا، تہران: چاپ سیروس ۱۳۴۳ھ۔ش (شمارۂ مسلسل: ۱۰۲)، ص ۹۳۹

(۷۵) حسن انوشہ (مولف): فرہنگ نامۂ ادبی فارسی، ص ۳۶۷

(۷۶) عبدالحق و ابواللیث صدیقی (مولفین) اردو لغت تاریخی اصول پر، ص ۵۴۴

(۷۷) محمد عبداللہ خان خویشگی (مولف): فرہنگِ عامرہ، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع اول، ۱۹۸۹ء، ص ۱۶۶

(۷۸) کلیم الدین احمد: فرہنگ ادبی اصطلاحات، ص ۱۰۸

(۷۹) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اُردو لغت، ص ۹۶۵

(۸۰) عبدالحق، مولوی (مولف): انگلش اُردو ڈکشنری، دہلی: انجمن ترقی اردو ہند ۱۹۸۹ء، ص ۱۸

(۸۱) ابوالقاسم رادفر: فرھنگِ بلاغی ادبی، تہران: انتشاراتِ اطلاعات ۱۳۶۸، ج ۲، ص ۳۱۲

(82) F.Steingass: *A comprehensive Persian English Dictionary*, London: Routledge & Kegan Paul Limited 5th Ed, 1963, page:324.

(83) A.S Hornby: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, page: 646

(84) *Webster's Collogiate thesaurus*, page: 416.

(۸۵) حفیظ صدیقی: کشافِ تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع دوم ۱۹۸۵ء، ص ۴۸۔۴۹

(۸۶) حسن انوشہ (مولف) فرھنگ نامہِ ادبی فارسی، ص ۳۶۷۔۳۶۸

(87) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, page:106

(88) J.A Cuddon: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London: Penguin Books, 4th Ed, 1999, page: 413

(89) C-day Lewis: *The Poectic Image*, London: Oxford University press, 1947, page:12-13

(90) Supergon, Caroline: *Shakespear's Imagery and what it tells us*: Cambridge: Cambridge University press, 1987, page:5

(91) Rene Wellek & Austen Warren: *Theory of Litearture*, London: Penguin Book, 1986, page: 189.

(۹۲) شبلی نعمانی، مولانا: شعر العجم، لاہور: کتب خانہ انجمن حمایت اسلام، س ن، ج ۴، ص ۸

(۹۳) یاس عظیم آبادی: چراغِ سخن، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۹۶ء، ص ۵۶۔۵۷

(۹۴) عبدالرحمٰن، مولانا: مراۃ الشعر، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء، ص ۲۴۲۔۲۴۳

(۹۵) عابد علی عابد، سید: البدیع، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۱ء، ص ۴۷۲

(۹۶) عابد علی عابد: اسلوب، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع دوم ۱۹۹۶ء، ص ۲۱۶

(۹۷) محمد ہادی حسین: شاعری اور تخیّل، لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۶۶ء، ص ۱۷۸

(۹۸) عبادت بریلوی، ڈاکٹر: مضمون مشمولہ اقبال شناسی اور ھمایوں (مرتبہ) سعید بدر، لاہور: بزمِ اقبال، س ن، ص ۳۵۹

(۹۹) تبسم کاشمیری: مضمون مشمولہ اقبال شناسی اور اوراق (مرتبہ) انور سدید، ص ۱۳۵

(۱۰۰) محمد اکبر خان: مضمون مشمولہ اقبال معاصرین کی نظر میں (مرتبہ) سید وقار عظیم، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۷۳ء، ص ۲۹۱ تا ۲۹۳

(۱۰۱) احمد دین، مولوی: اقبال (مرتبہ) مشفق خواجہ، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۷۹ء، ص ۳۳۰

(۱۰۲) شہپر رسول، ڈاکٹر: اُردو غزل میں پیکر تراشی (آزادی کے بعد) نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، طبع دوم ۲۰۰۳ء، ص ۴۲ تا ۴۷

(۱۰۳) عبدالرشید، صوفی: اقبال کی منظر کشی (مضمون) مشمولہ خیابانِ دانائے راز (مرتبہ) محمد شمس الدین صدیقی (خیابان، کا دانائے راز نمبر)، پشاور: شاہین برقی پریس ۱۹۷۷ء، ص ۲۲۵

(۱۰۴) وزیر آغا، ڈاکٹر: مضمون مشمولہ اقبال شناسی اور ادبی دنیا (مرتبہ) ڈاکٹر انور سدید، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۸ء، ص ۱۱۱۔۱۱۲

(۱۰۵) ضیاالدین احمد: دانائے راز، کراچی: غضنفر اکیڈمی پاکستان ۱۹۸۳ء، ص ۶۱۔۶۲

(۱۰۶) صلاح الدین احمد، مولانا: مضمون مشمولہ اقبال بحیثیت شاعر (مرتبہ) ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۳۲۰۔۳۲۱

(۱۰۷) ایضاً، ص ۳۲۴۔۳۲۵

(۱۰۸) ایضاً، ص ۳۲۵۔۳۲۶

(۱۰۹) ایضاً، ص ۳۳۳۔۳۳۴

(۱۱۰) سید عبداللہ، ڈاکٹر: مقاماتِ اقبال، لاہور: لاہور اکیڈمی، طبع دوم ۱۹۶۴ء، ص ۷، ۸، ۳۱

(۱۱۱) محی الدین خلوت:: ہفت رنگ اقبال، فیصل آباد: کتاب مرکز بھوانہ بازار، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۱۶ اور ۲۴

(۱۱۲) کدکنی، محمد رضا شفیعی: صُورِ خیال در شعرِ فارسی، تہران: موسسۂ انتشارات آگاہ، طبع پنجم ۱۳۷۲ء، ص ۲۷۲

(۱۱۳) حامدی کاشمیری، ڈاکٹر: حرفِ راز_ اقبال کا مطالعہ، ص ۱۲۴۔۱۲۵

(۱۱۴) عبیدالرحمٰن ہاشمی، قاضی: مضمون مشمولہ اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، ص ۳۱۴۔۳۱۵

(۱۱۵) ایضاً، ص ۳۱۵

(۱۱۶) یوسف حسین خان، ڈاکٹر: غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات، لاہور: نگارشات، طبع اول ۱۹۸۶ء، ص ۱۸۲

(۱۱۷) اسلوب احمد انصاری: مضمون مشمولہ رموزِ اقبال (مرتبہ) ظفر اوگانوی، ص ۲۳۔۲۴

(۱۱۸) افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر: عروجِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۷ء، ص ۳۸۹

(۱۱۹) کلیم الدین احمد: اقبال ___ ایک مطالعہ، گیا: کریسنٹ کوآپریٹو پبلشنگ سوسائٹی لمیٹڈ ۱۹۷۹ء، ص ۲۰۱

(۱۲۰) نصیر احمد ناصر: اقبال اور جمالیات، کراچی: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۶۴ء، ص ۸۷

(۱۲۱) شکیل الرحمٰن: محمد اقبال ...... تنقیدی و تحقیقی مطالعہ، نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس ۱۹۹۳ء، ص ۸۸ تا ۹۱

(۱۲۲) شکیل الرحمٰن: اقبال ...... روشنی کی جمالیات، دہلی: سٹار پبلی کیشنز ۱۹۷۷ء، ص ۱۴

(۱۲۳) ایضاً،ص۴۶اور۵۰

(۱۲۴) تبسم کاشمیری،ڈاکٹر:شعریاتِ اقبال،ص۱۵

(۱۲۵) ایضاً،ص۱۹

(۱۲۶) توقیراحمد خاں،ڈاکٹر:شعریاتِ بالِ جبریل،نئی دہلی:لبرٹی آرٹ پریس،طبع اول ۱۹۹۵ء،ص۱۲۷۔۱۲۸

(۱۲۷) توقیراحمد خاں،ڈاکٹر:اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی،نئی دہلی:لبرٹی آرٹ پریس،طبع اول۱۹۸۹ء،ص۱۳۳۔۱۳۴

(۱۲۸) ارشادعلی خاں:جدید اُصولِ تنقید،اسلام آباد:دوست پبلی کیشنز:۲۰۰۰ء،ص۱۹۳تا۱۹۵

(۱۲۹) ایضاً،ص۱۹۵

باب پنجم:

زبان اور آہنگ کے محاسن اور شعرِ اقبال

فصلِ اوّل: لفظیات اور تراکیب
فصلِ دوم: لہجے کے تنوعات
فصلِ سوم: آہنگ

فصل اول:

لفظیات (Diction) اور تراکیب

(ا) لفظیات:

نظامی عروضی سمرقندی نے چہار مقالہ میں لکھا ہے کہ:

شاعری صناعتی است کہ شاعر بدان صناعت اتساق مقدمات موھمہ کند والتام قیاسات منتجہ بر آن وجہ کہ معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد و نیکو را در خلعتِ زشت باز نماید، و زشت را در صورتِ نیکو جلوہ کند، و بایہام قوتہای غصبانی و شہوانی را برانگیزد، تابدان ایہام طباع را انقباضی وانبساطی بود، و امور عظام را در نظامِ عالم سبب شود۔(۱)

شاعری میں یہ اوصاف مقتضائے حال کے مطابق پر تاثیر لفظوں کے استعمال سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ لفظیاتی حسن ہی ہے جس کی وساطت سے شاعر اپنے متنوع جذبات و احساسات کو موزوں پیرائے میں ڈھالنے پر قدرت رکھتا ہے۔ لفظیات (Diction) سے مراد دراصل وہ ''طرزِ کلام یا طرزِ تحریر ہے، جسے بولنے یا گانے میں ادائیگی الفاظ کے ڈھب، تلفظ اور بندش کے معانی میں لیا جاتا ہے، گویا یہ کلام یا تحریر میں کسی شخص کا انتخابِ الفاظ، بولنے یا گانے میں ادائیگی الفاظ کا ڈھب ہے(۲) چونکہ ''الفاظ کا انتخاب اور ان کی ترتیب مصنف کے مقصد، ادبی صنف، موضوع اور عصری تقاضوں کے ساتھ ساتھ طرزِ تحریر میں بھی بدلتا رہتا ہے (لہٰذا ہم لفظیات کو) شعری طرزِ تحریر اور الفاظ کے شاعرانہ انتخاب اور صحیح استعمال'' کا نام بھی دے سکتے ہیں(۳) انگریزی میں لغوی و اصطلاحی حوالے سے لفظیات یا Diction کی توضیح یوں کی گئی ہے:

The choice and use of words and phrases to express meaning, especially in literature or poetry.(4)

The choice of words used in a literary work--- A writer's Diction may be described according to the oppositions formal/colloquial, abstract/concrete, and literal/figurative---(5)

The style of speaking and writing as reflected in the choice and use of words. Diction refers to the selection and arrangement of words in statements and to accuracy, emphasis, and distinction with which they are spoken and written.(6)

شاعر اپنی مخصوص لفظیات کا اظہار کرتے ہوئے زبان پر اپنی گرفت کا ثبوت دیتا ہے اور زبان کے وسیع علم سے آشنائی کے بغیر وہ اپنے خاص لفظیاتی نظام کو ترتیب بھی نہیں دے سکتا۔ ڈاکٹر اسلم انصاری نے درست لکھا ہے کہ:

'زبان' ___ انسان کا نشانِ امتیاز اور تسمیہ (چیزوں کو نام دینے کی صلاحیت) اس کا جوہر انسانیت ہے، زبان پر گرفت فکر کے ارتقا کی پہلی شرط اور پہلا زینہ ہے، اگرچہ اعلیٰ درجے کی شاعری صرف زبان کے وسیع علم کے مترادف نہیں، لیکن اعلیٰ درجے کی شاعری تخلیق کرنے میں زبان کا وسیع علم بہت اہم کردار ادا کرسکتا ہے ___ ایک خلاق ذہن کے لیے زبان لغت، منطق اور گرامر سے ماورا ایک ایسی حقیقت ہوتی ہے، جسے صرف اس کے براہِ راست تجربے ہی سے جانا جاتا ہے۔ اگرچہ انسانی فکر اور اس کے تخلیقی اور غیر تخلیقی اظہارات میں زبان کا کردار اور اس کا عمل دخل بے حد پیچیدہ اور ذوجہات ہے، لیکن شاعری بنیادی طور پر ہے ہی زبان کا کھیل، اس میں زبان ذریعۂ اظہار بھی ہے اور مقصود بالذات بھی، اس لیے شاعری میں زبان کا عمل اور بھی نازک اور پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ شاعری کے تمام معروف اجزا ___ جذبہ، تخیل، تفکر اور ارادہ ___ زبان ہی کے ذریعے اپنے آپ کو متشکل کرتے ہیں، لیکن زبان انھیں متشکل کرنے کے ساتھ ان سے ماورا ہونے کی سعی بھی کرتی ہے اور زبان کا یہی وہ عمل ہے جو شاعری میں 'شعریت' کا ضامن بنتا ہے ___ (۷)

نثر کی زبان ہو یا شاعری کی ___ یہ اپنا الگ اور خاص لفظیاتی دائرہ رکھتی ہے اور دونوں کی اغراض مختلف ہو سکتی ہیں۔ ڈاکٹر عنوان چشتی نثر کے مقابلے میں شعری زبان کے مقاصد اور خط و خال واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

شاعری کی زبان کا مقصد تخیلی طاقت کے ذریعے تاثرات کا اظہار ہے نہ کہ حقایق کی ترجمانی۔ انھی تاثرات سے الفاظ نئی زندگی حاصل کرتے ہیں۔ یہی مقصد الفاظ کو ایک نئی معنویت اور ایک نئی لسانی فضا سے آشنا کرتا ہے۔ نثر میں عقلی و ذہنی پس منظر کی حیثیت بنیادی ہوتی ہے جبکہ شاعری میں تخیلی اور جذباتی پس منظر کو افضلیت حاصل ہے۔ شاعری میں الفاظ نہ صرف یہ کہ اپنے معانی کی تمام گرہیں کھولتے ہیں بلکہ بعض نادر و نایاب تجربوں کی طرف اشارہ بھی کرتے ہیں۔ ان کی یہی ایمائی رہبری اور علامتی قوت انھیں شعری زبان کا درجہ عطا کرتی ہے۔ چونکہ شاعری میں تاثرات کا اظہار کیا جاتا ہے اور تاثرات لاانتہا قسم کے ہو سکتے ہیں اور لاانتہا قسم کے تاثرات کے ان گنت ذیلی رنگ بھی ہو سکتے ہیں، اس لیے شاعر ہر تاثر کے لیے نیا لفظ تراشتا ہے یا پرانے الفاظ کو نئے انداز سے برتتا ہے، اس لیے شاعری کی زبان کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا رہتا ہے۔ (۸)

گویا شعری زبان کی تشکیل میں لفظوں کی حیثیت کلیدی ہے۔ شاعر کا لفظیاتی چناؤ اس کے شعری اسلوب کا تعین کرتا ہے اور اس اعتبار سے ہی ایک شاعر دوسرے سے ممیز و ممتاز ہو پاتا ہے۔ بلکہ ایک قادرالکلام شاعر بے جان لفظوں میں نئی جان ڈال کر انھیں متحرک اور

فعال بنا دیتا ہے۔ ایسا تخلیق کار مناسب اور موزوں لفظوں کی تلاش اور جستجو میں بڑی کدو کاوش کرتا ہے، رات رات بھر جاگتا ہے (برائے پا کی لفظے شبے بروز آرد+ کہ مرغ و ماہی باشند خفتہ او بیدار)، پھر کہیں جا کر وہ اپنے مطلب کی لفظیات (Diction) تک رسائی پاتا ہے۔ اسی سبب سے لفظ بہت بڑی طاقت بن جاتے ہیں اور ہر طرح کے موضوع کو بیان کرنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ یہ لفظوں کا کرشمہ ہی ہے کہ شعری اسلوب کہیں سادہ و آسان ہو جاتا ہے تو کہیں پیچیدہ اور مفرس و معرب ___ کہیں رنگین تو کہیں پھیکا ___ اسی طرح شاعری کے مانوس یا غیر مانوس ہونے کا انحصار بھی شعری لفظیات پر ہے جنھیں شاعر اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل کے لیے انتخاب کرتا اور برتتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تخلیق کار کی لفظیات (Diction) اس کے شعوری و غیر شعوری رجحانات و محرکات کا پتا دیتی ہیں اور بعض اوقات فن پارے میں مستعمل لفظوں کی تکرار سے اس کی پسند و ناپسند کا سراغ بھی بطورِ احسن مل جاتا ہے۔ محققینِ فن نے شعر پارے میں لفظ کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے جا بجا دوٹوک اور واضح خیالات کا اظہار کیا ہے، مثلاً:

> شعر کی ترتیب کے وقت اول متناسب الفاظ کا انتخاب کرنا اور پھر ان کو ایسے طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنی مقصود کے سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردد نہ باقی رہے اور خیال کی تصویر ہو بہو آنکھوں کے سامنے پھر جائے اور باوجود اس کے کہ اس ترتیب میں ایک جادو مخفی ہو جو مخاطب کو مسخر کر لے۔ اس مرحلے کا طے کرنا جس قدر دشوار ہے، اسی قدر ضروری بھی ہے۔ کیونکہ اگر شاعر میں یہ بات نہیں ہے تو اس کے کہنے سے نہ کہنا بہتر ہے۔ اگرچہ شاعر کے متخیلہ کو الفاظ کی ترتیب میں بھی ویسا ہی دخل ہے جیسا کہ خیالات کی ترتیب میں۔ لیکن اگر شاعر زبان کے ضروری حصے پر حاوی نہیں ہے اور ترتیبِ شعر کے وقت صبر و استقلال کے ساتھ الفاظ کا تتبع اور تفحص نہیں کرتا تو محض قوتِ متخیلہ کچھ کام نہیں آسکتی۔ (۹)

> حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشاپردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے...... یہ مطلب نہیں کہ شاعر کو صرف الفاظ سے غرض رکھنی چاہیے اور معنی سے بالکل بے پروا ہو جانا چاہیے بلکہ مقصد یہ ہے کہ مضمون کتنا ہی بلند اور نازک ہو لیکن اگر الفاظ مناسب نہیں ہیں تو شعر میں کچھ تاثیر نہ پیدا ہو سکے گی۔ اس لیے شاعر کو یہ سوچ لینا چاہیے کہ جو مضمون اس کے خیال میں آیا ہے، اسی درجے کے الفاظ اس کو میسر آسکیں گے یا نہیں؟ اگر نہ آسکیں تو اس کو بلند مضامین چھوڑ کر انھیں سادہ اور معمولی مضامین پر قناعت کرنی چاہیے، جو اس کے بس میں ہیں اور جن کو وہ عمدہ پیرائے اور عمدہ الفاظ میں ادا کر سکتا ہے۔ (۱۰)

> الفاظ وہ خشت و گل، چوب و آہن ہیں جن سے ادبیات کی عمارت عبارت ہے۔ (۱۱)

> جذبات و تاثرات کے اظہار کا ذریعہ صرف الفاظ ہے اور یہ ناممکن ہے کہ الفاظ کے تغیر و تبدل یا ان کے حسن و قبح کا کوئی اثر مفہوم و مدعا پر نہ پڑے۔ اندازِ بیان ہی ایک وہ چیز ہے جس سے مخاطب کو متاثر کیا جاتا ہے اور گفتگو کا لب و لہجہ پیدا کرنا مخصوص الفاظ کی مخصوص ترکیب ہی سے

ممکن ہے۔ علاوہ اس کے جذبات کی بلندی وسخافت سب الفاظ وانداز بیان پر منحصر ہے۔(۱۲)

شاعری میں وزن کی زیادہ اہمیت نہیں ہے، جو چیز اہم ہے، وہ لفظوں کا موج خرام ہے، لفظوں کا چلتا پھرتا جلوس ہے۔ وہ ہمیشہ بدلتا ہوا متحرک نظام ہے جو ہمیشہ نئے دھنگ سے حسنِ خرام کے نئے نئے جلوے دکھاتا رہتا ہے...... شعر لفظوں سے بنتا ہے، پھر لفظوں کا جو بوقلموں مجموعہ بنتا ہے اور یہ الفاظ کبھی آہستہ چلتے ہیں تو کبھی تیز، کبھی بہکتے ہوئے تو کبھی لڑکھڑاتے ہوئے اور کبھی سنجیدگی اور رکھ رکھاؤ کا خیال رکھتے ہیں۔ اسی لیے نغمہ اور رقص دونوں لحاظ سے اثر بدلتا رہتا ہے۔(۱۳)

الفاظ کی اہمیت سب سے زیادہ ہے کیونکہ شاعری کا سارا وجود ہی الفاظ سے مستعار ہے۔ یہی وہ واحد ذریعہ ہے جس سے شاعر اور قاری میں اشتراک ذہنی کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ یہی وہ کلید ہے جس سے گنجینۂ طلسم معنی کا سربستہ قفل کھلتا ہے۔ شاعر کے اپنے مشاہدات، اس کا ذہنی، سماجی اور طبعی ماحول، اس کا زمانہ، اس کا روایات کا پابند یا باغی ہونا غرضکہ بہت سے عوامل مل کر اس کے تجربے کا جزو بنتے ہیں...... بنیادی طور پر شاعر جو کچھ محسوس کرتا ہے اسے الفاظ اور محض الفاظ کے جامے میں منتقل کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اس کے ساوی تجربات، پابند ہیں اس بات کے کہ محدود امتیازات ارضی کے ذریعے ظاہر ہوں۔ الفاظ، بالذات ایک بے جان چیز ہیں۔ شاعر اپنی روح پھونک کر انھیں زندگی عطا کر دیتا ہے۔ وہ ان کا خالق تو نہیں لیکن قم باذنی کہہ کر وہ خالقِ ثانی کا درجہ ضرور حاصل کر لیتا ہے۔(۱۴)

شبلی نعمانی نے **شعر العجم** میں شاعری میں لفظ کی اہمیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے لفظی خصوصیات سے بھی بحث کی ہے اور اس جانب اشارہ کیا ہے کہ شاعر کو فصیح اور مانوس الفاظ کا تفحص کرنا چاہیے۔ کوشش یہی ہونی چاہیے کہ کوئی لفظ فصاحت کے خلاف نہ آنے پائے کیونکہ ''شاعر جس طرح مضامین کی جستجو میں رہتا ہے، اس کو ہر وقت الفاظ کی جانچ پڑتال اور ناپ تول میں مصروف رہنا چاہیے، اس کو نہایت دقتِ نظر سے دیکھنا چاہیے کہ کون سے الفاظ میں وہ مخفی اور دور از نگاہ ناگواری موجود ہے، جو آیندہ چل کر سب کو محسوس ہونے لگے گی۔''(۱۵) اس کے ساتھ ہی ساتھ اسے ہر لحظہ اس امر کا احساس ہونا ضروری ہے کہ ''بڑے بڑے خیالات اور جذبات لفظ کے تابع ہوتے ہیں۔ ایک لفظ ایک بہت بڑے خیال یا بہت بڑے جذبے کو مجسم کر کے دکھا سکتا ہے۔ ایک بہت بڑا مصور ایک مرقعے کے ذریعے سے غیظ و غضب، جوش اور قہر، عظمت اور شان کا جو منظر دکھا سکتا ہے، شاعر صرف ایک لفظ سے وہی اثر پیدا کر سکتا ہے۔''(۱۶) شبلی نعمانی کلام میں لفظی حسن کا معیار متعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

الفاظ متعدد قسم کے ہوتے ہیں۔ بعض نازک، لطیف، شستہ، صاف، رواں اور شیریں اور بعض پُرشوکت، متین اور بلند...... اس سے زیادہ مقدم الفاظ کا باہمی تعلق اور تناسب ہے۔ یہ ممکن ہے کہ ایک شعر میں جس قدر لفظ آئیں الگ الگ دیکھا جائے تو سب موزوں اور فصیح ہوں، لیکن ترکیبی حیثیت سے ناہمواری پیدا ہو جائے، اس لیے یہ نہایت ضروری ہے کہ جو الفاظ ایک ساتھ کسی کلام میں آئیں ان میں باہم ایسا توافق، تناسب، موزونی اور ہم آوازی ہو کہ سب مل کر گویا ایک لفظ یا ایک ہی جسم کے اعضا بن جائیں۔ یہی بات ہے جس کی وجہ سے شعر میں وہ بات

پیدا ہوتی ہے جس کو عربی میں ''انسجام'' کہتے ہیں اور جس کا نام ہماری زبان میں سلاست، صفائی اور روانی ہے......(۱۷)

یہاں اس امر کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ الفاظ کا معانی کی مناسبت سے بیان ہی قادر الکلامی کی دلیل ہے۔ مولوی نجم الغنی نے **بحر الفصاحت** کے باب 'علم معانی' میں لفظ اور معنی میں لباس اور جسم کا تعلق قائم کیا ہے(۱۸) اور اسی نسبت سے ان سے قبل مولانا شبلی نعمانی بھی **شعر العجم** میں لفظ و معنی کے رشتے کو مادہ و صورت سے تعبیر کرتے نظر آتے ہیں۔ اس لیے کہ ان کے مطابق: 'شاعری کا اصلی مدار الفاظ کی معنوی حالت پر ہے یعنی معنی کے لحاظ سے الفاظ کا کیا اثر ہوتا ہے اور اس لحاظ سے ان میں کیونکر اختلاف مراتب ہوتا ہے......شاعر کی نکتہ دانی یہ ہے کہ جس مضمون کے ادا کرنے کے لیے خاص جو لفظ موزوں اور مؤثر ہے وہی استعمال کیا جائے، ورنہ شعر میں وہ اثر نہ پیدا ہوگا۔''(۱۹) مولانا عبدالرحمٰن نے **مراۃ الشعر** میں لکھا ہے کہ الفاظ چونکہ معانی کے اجسام ہیں، لہٰذا انھیں خوبصورت ہونا چاہیے اور معانی بھی عمدہ ہوں بلکہ غور کیا جائے تو شعر کی اصل روح معنی ہی ہے۔ وہ لفظ اور معنی کو لازم و ملزوم قرار دیتے ہوئے معنوی حسن کی تقدیم یوں ثابت کرتے ہیں:

> معانی بغیر الفاظ کے کہاں؟ اور الفاظ کی ترکیب و تالیف میں اگر معانی کی روح نہیں، تو وہ کس کام کے؟ مقصود بالذات کلام کا معانی ہوتے ہیں اور ہونے چاہئیں......فصاحت و بلاغت کلام کا حسن ہے، جس کے پیدا کرنے یا قائم رکھنے کے لیے الفاظ کی سلاست و روانی، ترکیب کی صفائی اور اسلوبِ زبان کی پابندی ضروری ہے......اس حد سے آگے تجنیس و ترصیع، توازن و تقابل، وہ بیسیوں مزخرفات جن کو فنِ بدیع میں محاسنِ کلام کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے، خاص کر محاسنِ اصلی نہیں، نقلی ہیں۔ حسنِ فصاحت و بلاغت کے ساتھ اگر کہیں اتفاقاً جمع ہو جائیں تو مستحب ہیں، فرض و واجب نہیں۔ یہ صحیح کہ دل پر اثر ان کا بھی ہوتا ہے لیکن مقصود کلام کے معانی ہوتے ہیں، نہ تزئینِ الفاظ، اسی لیے اہلِ نظر کی نگاہوں میں ان محاسن کی وقعت اس زیور سے زیادہ نہیں ہوتی جو کوئی حسین غارت گرِ دین و ایمان پہنے ہوئے ہو۔(۲۰)

اسی طرح سید عابد علی عابد **اصولِ انتقادِ ادبیات** میں لکھتے ہیں:

> طرزِ ادا کا انحصار الفاظ و معانی دونوں پر ہے جو کلام کے اجزائے لاینفک ہیں۔ اگرچہ معانی شعر کی جان ہوتے ہیں لیکن انھیں الفاظ کی جو خارجی قبا زیب تن کرائی جاتی ہے، وہ بھی اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے۔ شعر کی اور خاص طور پر شعرِ غزل کی خارجی ہیئت و اثر کا دار و مدار الفاظ کے صحیح اور موزوں استعمال پر ہوتا ہے۔ لفظوں کو اگر صحیح استعمال کیا جائے تو خود معنی بن جاتے ہیں جس طرح موسیقی میں ہوتا ہے، لیکن یہ صورت صرف بڑے اساتذہ کے یہاں نظر آتی ہے۔ معمولاً لفظ اور معنی کی دوئی قائم رہتی ہے لیکن اس دوئی میں موزونیت پیدا کی جاسکتی ہے۔ اگر الفاظ کو شعر کا جسم اور معانی کی روح سمجھا جائے تو ضرور ہے کہ حسین و لطیف روح کا خارجی قالب کشش اور لطافت رکھتا ہو۔۔۔ اگر کوئی لفظ موقع محل اور مقتضائے حال کے مناسب ہو تو اس کی تاثیر اس لفظ کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوگی، جو یوں ہی بدسلیقگی اور بے تکے پن سے استعمال کیا گیا ہو۔(۲۱)

ان اشارات کو مدِّنظر رکھتے ہوئے شعرِ اقبال کے لفظیاتی پہلوؤں کا جائزہ لیں تو علامہ ایک ایسے شاعرِ یگانہ کے طور پر دکھائی دیتے

ہیں جسے لفظوں کے انتخاب کا کامل شعور ہے اور جو لفظ اور معنی کے رشتے کی نزاکتوں سے بھی پوری طرح آگاہ ہے۔ اقبالؔ، روایتی الفاظ کے ذخیرے کو بھی تازہ بہ تازہ ابعاد عطا کرنے کے سارے گُر اور سُر برتتے ہیں اور اکثر اوقات فنِ شاعری پر کامل گرفت رکھنے کے باعث، نئی اور منفرد لفظیات بھی تراشتے چلے گئے ہیں تاکہ ان کی اعلیٰ و منزہ فکریات ہر مقام پر احسن اسلوب میں ڈھل کر سامنے آ جائیں۔ اقبالؔ کے ہاں الفاظ کا چناؤ آغازِ شاعری ہی سے ندرت اور انفرادیت کا حامل رہا ہے۔ چنانچہ لفظی چناؤ، روانی اور سادگی و سلاست کے لحاظ سے آغازِ شاعری میں مرقوم اقبالؔ کے متعدد شعر پارے ان کے اختراعی ذہن کا پتا دیتے ہیں (۲۲) اور صاف نظر آتا ہے کہ یہ شاعر یقیناً روایت سے کہیں آگے بڑھ کر اپنی توانا و یکتا لفظیات ضرور تشکیل دے گا۔ مزید برآں لفظ و معنی کی وحدت نے ان کے کلام کو زیادہ پرتاثیر بنا دیا ہے۔ جیسا کہ جابر علی سید نے اپنے مضمون: ''اقبالؔ اور لفظ و معنی کا رشتہ'' میں نشاندہی کی ہے کہ علامہ لفظ و معنی کے درمیان وحدت کا رشتہ دیکھتے تھے۔ وہ اپنے بیان کی توضیح کے لیے روزگارِ فقیر میں مندرج اس واقعے کا حوالہ دیتے ہیں جس کے مطابق مسٹر لوکس پرنسپل فارمن کرسچن کالج، لاہور نے اقبالؔ سے استفسار کیا تھا کہ ''آیا رسولِ مقبول صلی اللہ علیہ وسلم پر قرآن کی آیات براہِ راست موجودہ لفظوں میں نازل ہوتی تھیں یا صرف معانی وارد ہوتے تھے اور بعد میں وہ ان کو اپنے لفظوں میں ادا کر دیتے تھے؟'' جواب ملا کہ ''وہ پیغمبرؐ تھے اور میں صرف شاعر ہوں۔ مجھ پر دونوں بیک وقت نازل ہوتے ہیں، پھر رسولِ مقبولؐ پر علیحدہ علیحدہ صورت میں کس طرح نازل ہوتے۔'' (۲۳) جابر علی سید کا کہنا ہے کہ اقبالؔ کے اس نقطۂ نظر کو لفظ و معنی کے رشتے کی وضاحت کے سلسلے میں اہم سمجھا جا سکتا ہے اور انھوں نے ''شعر ہی میں سہی لفظ و معنی کی عینیت کا راز فاش کر دیا۔'' (۲۴) وہ علامہ کے چند شعر پاروں میں اس تصور کو محسوس کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اگرچہ بالِ جبریل کے اس شعر میں بھی لفظ و معنی کی عینیت کا سراغ ملتا ہے:

مری مشاطگی کی کیا ضرورت حسنِ معنی کو
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی

بظاہر حسنِ معنی، مشاطگی اور حنا بندی مسئلے کی تفریقیت کی طرف اشارہ کرتے معلوم ہوتے ہیں، تاہم 'خود بخود' کا لفظ ایسا ہے کہ لفظ و معنی کے بیک وقت واقع ہونے کی طرف ضرور ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ اگر معانی حسین ہوں گے تو آپ ہی آپ ایک طرح کے میکنزم میں حسین ہو جائیں گے۔ لیکن قطعی فلسفیانہ مقصد ضربِ کلیم کے اس قطعے میں آشکار ہونا تھا:

''جان و تن''

عقل مدّت سے ہے اس پیچاک میں الجھی ہوئی
روح کس جوہر سے؟ خاکِ تیرہ کس جوہر سے ہے؟
میری مشکل؟ مستی و شور و سرور و درد و داغ
تیری مشکل؟ مَے سے ہے ساغر کہ مَے ساغر سے ہے

ارتباطِ حرف و معنی، اختلاطِ جان و تن؟
جس طرح اخگر قباپوش اپنی خاکستر سے ہے

وحدتِ حرف و معنی، جسے آج کی تنقیدی زبان میں لفظ و معنی کی وحدت کہنا بہتر ہوگا، اپنی ذات میں پیراڈاکسی معلوم ہوگی، اس لیے کہ کسی عام گفتگو میں بھی اور تخلیقی مرحلوں میں بھی ہم مجبور ہیں کہ دونوں عنصروں کا الگ الگ ذکر کریں، مگر یہ محض حوالے کی زبان اور اظہار کا طریق ہے۔ لفظ عبارت ہے بولے ہوئے معنی سے، خیال کی خارجی صوتی صورت سے۔ یہ ہماری سائنسی منطقی مجبوری ہے کہ ایک وحدت کو دو ٹکڑوں میں تقسیم کر دیتے ہیں، جبکہ اصل حقیقت یہی ہے کہ دونوں عنصروں میں یگانگت ہے، مغائرت نہیں، وحدت ہے دوئی نہیں، یا دونوں ایک ہی حقیقت کے دو مختلف پہلو ہیں، ایک دوسرے میں مدغم اور علیحدگی کے تصور سے بھی گریزاں اور بیزار...... لفظ و معنی کی یگانگت کا ایک اور تمثیلی اظہار اقبالؔ نے نظم ''شیکسپیئر'' میں بھی کیا ہے......

حسن آئینۂ حق اور دل آئینۂ حسن
دلِ انساں کو ترا حسنِ کلام آئینہ

کیٹس نے کہا ہے beauty is truth- truth is beauty۔ یہ الجبرا کی مساوات ہے عینیت کی مظہر۔ اقبالؔ نے 'آئینہ' کی تمثیل استعمال کر کے بظاہر کوئی الجبرائی مساوات قائم نہیں کی، لیکن 'آئینہ' کی تمثیل اس حقیقت کے اظہار کے لیے کافی ہے کہ حقیقت اور اس کا عکس اصل میں متحد بلکہ واحد ہوتے ہیں۔ ان میں مغایرت کا نام و نشان بھی نہیں۔ (۲۵)

اقبالؔ کے کلام میں لفظ و معنی کی وحدت کے ضمن میں ہی سید عابد علی عابد نے ''اقبالؔ کے کلام میں مطابقتِ الفاظ و معانی'' کے زیرِ عنوان لکھتے ہوئے اس مطابقت کو ''نفیس و جمیل مطابقت'' قرار دیا ہے۔ وہ علامہ کی شاعری سے مختلف مثالیں دے کر اس نتیجے تک پہنچتے ہیں:

الفاظ و معانی میں مطابقت پیدا کرنے کے لیے دلِ بیدار اور چشمِ بینا کی ضرورت ہے۔ اقبالؔ کی نگاہ ایسی دور رس ہے کہ گویا لفظ کے سینے میں اتر جاتی ہے اور اس کے تمام امکانات کو ٹٹول لیتی ہے۔ پھر جب وہ اپنے مطلب کو اپنے منتخب الفاظ میں ادا کرتا ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ گویا اس مطلب کے لیے یہی الفاظ وضع کیے گئے تھے اور اب ان میں سے ذرا سا ترمیم و تغیر کیا گیا تو معانی کے لطیف ترین پہلو تشنۂ اظہار رہ جائیں گے۔ (۲۶)

اقبالؔ کے لفظیاتی شعور اور لفظ و معنی کی اس مطابقت نے انھیں ایک ایسی شعری زبان کی تشکیل میں مدد دی ہے، جو خالصتاً انھی سے منسوب ہے۔ ان کی شعری زبان کے متعدد ایسے خصایص ہیں جو نہ ماقبل کی شاعری میں دکھائی دیتے ہیں اور نہ ہی ان کے معاصر شعرا کے ہاں اس طور پر نمود کرتے ہیں۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ علامہ چونکہ زبان کے حوالے سے اس طرح کے خیالات کا اظہار کیا کرتے تھے کہ:

زبان کو میں ایک بُت تصور نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے بلکہ اظہارِ مطالب کا ایک انسانی ذریعہ خیال کرتا ہوں۔ زندہ زبان انسانی خیالات

کے انقلاب کے ساتھ بدلتی رہتی ہے اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے۔(۲۷)

جو زبان ابھی بن رہی ہو اور جس کے محاورات والفاظ جدید ضروریات کو پورا کرنے کے لیے وقتاً فوقتاً اختراع کیے جارہے ہوں، اس کے محاورات وغیرہ کی صحت وعدم صحت کا معیار قائم کرنا میری رائے میں محالات سے ہے۔ ابھی کل کی بات ہے کہ اردو جامع مسجد دہلی کی سیڑھیوں تک محدود تھی مگر چونکہ بعض خصوصیات کی وجہ سے اس میں بڑھنے کا مادہ تھا اس واسطے اس بولی نے ہندوستان کے دیگر حصوں کو بھی تسخیر کرنا شروع کیا اور کیا تعجب کہ کبھی تمام ملک ہندوستان اس کے زیر نگیں ہو جائے۔ ایسی صورت میں یہ ممکن نہیں کہ جہاں جہاں اس کا رواج ہو وہاں کے لوگوں کا طریق معاشرت، ان کے تمدنی حالات اور ان کا طرز بیان اس پر اثر کیے بغیر رہے۔ علم السنہ کا یہ ایک مسلم اصول ہے جس کی صداقت اور صحت تمام زبانوں کی تاریخ سے واضح ہوتی ہے اور یہ بات کسی لکھنوی یا دہلوی کے امکان میں نہیں ہے کہ اس اصول کے عمل کو روک سکے......(۲۸)

لہٰذا عملی طور پر بھی انھوں نے اپنی شعری زبان میں بعض ایسی تبدیلیاں کیں کہ جنھیں دہلی اور لکھنؤ کے اہلِ زبان نے لسانی قواعد اور زبان و بیان کے اعتبار سے ناقص اور غلط قرار دیا اور علامہ پر اس حوالے سے بہت سے اعتراضات ہوئے (۲۹) اقبالؔ کے معترضین اور مخالفین کے ان اعتراضات کی نوعیت زیادہ تر زبان ومحاورات، الفاظ وتراکیب، تذکیر وتانیث اور قواعد وعروض کی اغلاط اور اقبالؔ کی مادری زبان پنجابی کے اثرات سے پیدا ہونے والے اسقام کا احاطہ کرتی ہے (۳۰) ایسی معترضانہ اور معاندانہ تحریروں کے جواب میں مدافعانہ مضامین اور کتب بھی سامنے آئیں (۳۱) اور خود اقبالؔ نے اپنی وسیع النظری کے پیشِ نظر ایسے بہت سے اعتراضات کا مسکت جواب دینے کی کوشش بھی کی، مثلاً اصلاحات وترمیمات کے ضمن میں تحریر کیے گئے اقبالؔ کے خطوط اس امر کی تائید کے لیے پیش کیے جاسکتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ ایک بڑا اور عہد ساز شاعر اپنی لفظیات (Diction) اور لسانی اصول وقواعد خود وضع کرتا ہے اور اصولوں کو اپنے شعری سانچوں کا پابند بنالیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبالؔ کا اسلوب منفرد، یکتا اور ذاتی طرزِ احساس کا حامل ہے اور یہ ''سبکِ اقبالؔ'' کی تخصیص ہے کہ علامہ کے شعری مرتبے میں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اضافہ ہی ہو رہا ہے۔ خصوصاً لفظیاتی سطح پر ان کے کلام میں جس نئی آب وتاب کا احساس ہوتا ہے وہ انھی سے منسوب ہے۔ نیز اس میں بھی شک نہیں کہ ''اقبالؔ نے روایتی اصناف کو برتتے ہوئے ایک ایسے لسانی نظام کی تشکیل کی ہے جو غیر معمولی انفرادیت سے متصف ہے۔ یہ لفظ وپیکر کا ایک ایسا تخلیقی برتاؤ ہے جو اردو شاعری کی تاریخ میں ایک نئے موڑ کا پتا دیتا ہے اور بلاشبہ اقبالؔ کے لسانی شعور نے ان کی نظموں کے ساختیاتی نظام کو اعتبار کا درجہ عطا کیا ہے۔'' (۳۲) اقبالؔ کی لفظیات میں بڑا ہی تنوع ہے اور ہر مقام پر ان میں تر وتازگی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے ہاں بعض کلیدی لفظوں کی تکرار ان کے لفظیاتی نظام کو مضبوط کر دیتی ہے، نیز خاص نوع کے الفاظ وحروف کے تواتر سے استعمال نے کلام کی دلکشی میں خوب اضافہ کیا ہے۔ ساحل احمد، اقبالؔ کی لفظیات کے متنوع پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

انھوں نے الفاظ کے استعمال میں شعوری رو کو زیادہ معتبر قرار دیا ہے اور اس کے استعمال میں معتدل احساس کی کارفرمائی شامل ہے۔ الفاظ کی تنسیخ، ترتیب میں کبھی کبھی اجتہاد کا رویہ بھی اختیار کر جاتے ہیں جس سے روایت کی بے جا پاسداری کا احساس ساقط ہو جاتا ہے۔ انھوں نے فکر کو زیادہ سے زیادہ متموج کرنے کے لیے روایتی لفظیات سے انحراف کا رویہ قائم رکھا ہے اور نئے معنی کی تلاش میں لفظوں کی تراش خراش کو ضروری تصور کیا ہے۔ ان کی لفظیات سے غیر مانوسیت یا کرختگی کا احساس نہیں ہوتا بلکہ نئے معنی اور نئی وسعتوں کا زائچہ بنتا دکھائی دیتا ہے...... شعری فضا کی مناسبت سے نئے الفاظ اور نئے اصوات کی اختراعی جدت میں خود ساختگی کی ذہنی صلابت کی کارفرمائی ملوث دکھائی دیتی ہے اور مصادرات کے ضمن میں بھی تازہ کاری کی وہ تمام کیفیات موجود ہیں، جن میں زندگی، ولولہ، جوش اور کوشش کے ساتھ مزاحمت اور مقابلے کی صورت گری نظر آتی ہے، جن کے درون و میان سابقے اور لاحقے کی معاون صفتیں بھی سماعی کیفیتوں سے وابستہ ارتکازیت کے حسن کو مربوط و منضبط رکھنے میں مدد دیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے لفظوں میں معناً اور لفظاً دونوں حالتوں میں تصرف اختیار کیا ہے اور حسب منشا جیسا چاہا ہے استعمال کیا ہے۔ (۳۳)

اقبالؔ کی شعری فضاؤں میں لفظیاتی حسن کی کارفرمائی کا جائزہ لیں تو اولاً عربی اور فارسی کے الفاظ کا وہ قابلِ قدر ذخیرہ سامنے آتا ہے، جو قدرے روایتی تو ہے لیکن علامہ کی اختراعی صلاحیتوں نے اس میں کمال درجے کی جدت اور جودت پیدا کر دی ہے۔ اس کے علاوہ ہندی کے شستہ و شیریں الفاظ شعرِ اقبالؔ کی دلکشی و دلپذیری میں اضافہ کرتے ہیں۔ کہیں کہیں مادری زبان پنجابی اور بدیسی زبان انگریزی کے اثرات بھی نظر آتے ہیں اور مختلف زبانوں کے ان لفظوں کی آمیزش نے اقبالؔ کی شعری زبان میں حسن کاری اور معنی آفرینی کے عناصر یکجا کر دیے ہیں۔ یاد رہے کہ اقبالؔ عربی زبان سے بھی گہری وابستگی رکھتے تھے اور اس کی بلاغت و جامعیت کو سراہتے ہوئے انھوں نے شجاع منعمی کے نام ایک خط میں لکھا کہ: ''کوئی آدمی عربی زبان کے 'چارم' کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ میں نے طالب علمی کے زمانے میں خاصی عربی سیکھ لی تھی مگر بعد میں اور مشاغل کی وجہ سے مطالعہ چھوٹ گیا، تاہم مجھے اس زبان کی عظمت کا صحیح اندازہ ہے۔'' (۳۴) چنانچہ ان کا اس زبان سے یہ لگاؤ ان کے کلام میں عربی الفاظ کی شمولیت سے بخوبی جھلکتا ہے اور عربی لفظیات ہر جگہ پوری روانی اور شعریت کے ساتھ شعر پاروں کا جزو بنی ہیں۔ عربی الفاظ کے سلسلے میں زیادہ تر قرآنی آیات اور احادیث کے الفاظ اور ٹکڑے کلامِ اقبالؔ کا حصہ بنتے نظر آتے ہیں اور ان کا امتیاز یہ ہے کہ کہیں بھی غرابت پیدا نہیں ہوئی بلکہ ہر جگہ روانی اور بے ساختگی کو مقدم رکھا گیا ہے، جیسے: ''لن ترانی''، ''علم الاسما''، ''والنجم''، ''مازاغ''، ''بشیر''، ''نذیر''، ''قم باذن اللہ''، ''لا الٰہ الا ھو''، ''لاتذر''، ''والشمس''، ''والنور''، ''قرآں''، ''فرقاں''، ''یٰس''، ''طٰہٰ''، ''رحمٰن''، ''کن''، ''ھواللہ احد''، ''رفعنا لک ذکرک''، ''انّ الملوک''، ''لایخلف المیعاد''، ''وقد کنتم بہ تستعجلون''، ''ینسلون''، ''لیس للانسان الا ماسعیٰ''، ''لایحزنون''، ''اللہ ھو''، ''الست''، ''خلق عظیم''، ''تقنطوا''، ''لاتقنطوا''، ''لاتدع مع اللہ الٰھاً اٰخر''، ''قل العفو''، ''لاشریک لہ''، ''الحکم للہ''، ''الملک للہ''، ''لاغالب الاھو''، ''اشھد ان لا الٰہ''، ''ماعرفنا''، ''لولاک''، ''الفقر فخری'' وغیرہ ـــ سب ایسے الفاظ ہیں جنھیں بظاہر شاعری میں موزوں کرنا امرِ محال دکھائی دیتا ہے لیکن علامہ کے قلم نے انھیں پیوندِ کلام کرتے ہوئے شعریت کو ہر اعتبار سے مقدم رکھا

ہے۔عربی الفاظ کی شمولیت سے ان کے ہاں کچھ اس طرح کی معجزاتی شان پیدا ہوئی ہے:

کس کی ہیبت سے صنم سہمے ہوئے رہتے تھے منہ کے بل گر کے ھو اللہ احد کہتے تھے
(ب د، ۱۶۵)

'قم باذن اللہ' کہہ سکتے تھے جو، رخصت ہوئے خانقاہوں میں مجاور رہ گئے یا گورکن
(ب ج، ۱۶۱)

مجاہدانہ حرارت رہی نہ صوفی میں بہانہ بے عملی کا بنی شراب الست
(ض ک، ۳۸)

جہاں کی روحِ رواں لا الٰہ الا ھو مسیح و میخ و چلیپا یہ ماجرا کیا ہے
(ا ح، ۲۵)

علامہ فارسی زبان کی لفظیات کو پیوند شعر کرتے ہوئے بھی بلاغت و ایجاز کو فوقیت دیتے ہیں اور پھر چونکہ اردو زبان اس کے اثرات سے خالی نہیں ہے، لہٰذا فارسی الفاظ بڑی سہولت اور روانی سے اقبالؔ کے اشعار کا حصہ بنتے چلے گئے ہیں۔ اقبالؔ پر فارسی کے یہ اثرات اس حد تک ہیں کہ یہ انجذاب ''ہمالہ'' سے آخر تک ان کی شاعری میں نظر آتا ہے۔''جگہ جگہ فارسی کے مصرعے اور اشعار اردو کے دریا میں اس طرح موجزن ہو جاتے ہیں جیسے اردو اور فارسی کے ڈانڈے شاعر کے تخلیقی عمل میں ایک دوسرے سے مل گئے ہوں۔ بڑی نظمیں ہوں کہ چھوٹی نظمیں، اقبالؔ کی زبان تغزل کی داخلیت اور فارسی شاعری کی صدائے بازگشت لیے ہوئے ہیں......اقبالؔ اس اسلوب اور بیان تک اس وقت پہنچے تھے جب وہ فارسی میں اسرارِ خودی، رموزِ بے خودی اور پیامِ مشرق کی بیشتر نظمیں اور غزلیں لکھ چکے تھے اور ان کا ذہن تخلیقی اعتبار سے مکمل طور پر ذولسانی بن گیا تھا۔ دونوں زبانیں ان کے لیے دو زمینیں تھیں جن میں وہ ایک مشترک فرہنگِ شعر سے کشیدہ کاری کرتے تھے......''(۳۵) جبھی تو وہ کہیں فارسی شعروں کو تضمینی شکل میں اپنے اشعار کے ساتھ ملا لیتے ہیں۔ اور ''مشرقی حکما، صوفیا کی تضمینات اور مآخذات کی جھلک ان کے کلام میں بدرجۂ اتم ملتی ہے۔ صوفی شعرا کے تخیلات و تصورات سے انھوں نے استفادہ کیا ہے۔ ممتاز شعرا کی تضمینات اور دانشوروں کے اقوال اس بات کا روشن ثبوت ہیں۔ تضمینات اور تصورات سے ان کی اور دوسرے شعرا و حکما سے ذہنی و فکری ہم آہنگی اور مطابقت کا اندازہ ہوتا ہے جس سے ان کے فکر و شعور کی نشوونما میں مدد ملتی ہے۔''(۳۶) تو کہیں اس زبان کے روزمرہ و محاورات کے ترجمے کر کے اردو میں شامل کر گئے ہیں۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے اقبال کی شاعری کی زبان میں فارسی کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے اشارہ کیا ہے کہ ''اردو میں فارسی اشعار ملانے کے علاوہ اقبالؔ نے فارسی روزمرہ و محاورات کے بہت سے ترجمے بھی اپنی اردو میں ملائے ہیں جن کے سبب سے زبان اجنبی ہو گئی ہے۔''(۳۷) تضمیناتی اشعار کا تفصیلاً ذکر تو ہو چکا، یہاں چند ایسے شعر بطور نمونہ دیئے جاتے ہیں جن میں فارسی کے روزمرہ محاورہ کو اُردو کے قالب میں ڈھالا گیا ہے:

تمنا آبرو کی ہو اگر گلزارِ ہستی میں ——— تو کانٹوں سے الجھ کر زندگی کرنے کی خُو کر لے (ب د،۲۵۰)

تاروں کی فضا ہے بیکرانہ ——— تو بھی یہ مقام آرزو کر (ب ج،۵۹)

خوش آ گئی ہے جہاں کو قلندری میری ——— وگرنہ شعر مرا کیا ہے، شاعری کیا ہے! (//،۴۸)

رہینِ شکوۂ ایام ہے زباں میری ——— تری مراد پہ ہے دورِ آسماں پھر کیا (ب د،۲۲۰)

خود آگاہی نے سکھلا دی ہے جس کو تن فراموشی ——— حرام آئی ہے اس مردِ مجاہد پر زرہ پوشی (ا ح،۴۶)

اقبالؔ کی زبان عربی و فارسی کے علاوہ پنجابی سے بھی متاثر ہے۔اس سلسلے میں پنجابی الفاظ تو وہ خال خال ہی استعمال کرتے ہیں (جیسے: مندر سے تو بیزار تھا پہلے ہی سے ''بدری'' +مسجد سے نکلتا نہیں،ضدی ہے ''مسیتا'' ___ ب د، ۲۸۹) تاہم پنجابی روزمرہ و محاورہ کی اثر پذیری کے باعث ان کا کلام ضرور ہدفِ تنقید ٹھہرا۔اس باب میں ڈاکٹر سہیل بخاری نے تو علامہ کی شاعری کو ''لاہوری اُردو کا نمونہ'' قرار دیا ہے(۳۸) انگریزی الفاظ کے اثرات زیادہ تر اکبری رنگ میں لکھے گئے طنزیہ و مزاحیہ قطعات میں ملتے ہیں جن میں وہ بڑی روانی سے ''ڈراما''، ''سین''، ''کونسل''، ''ممبری''، ''کالج''، ''بوٹ''، ''پل''، ''بل''، ''مِس''، ''مفلر''، ''کنٹر''، ''فِلیٹ''، ''امپیریل کونسل''، ''ووٹ''، ''کمیٹی''، ''کلکٹر''، ''سر جن''، ''الکشن'' اور ''کونسل ہال'' وغیرہ کو اپنے اشعار میں جذب کر لیتے ہیں۔انگریزی زبان کے اثرات کے تحت انھوں نے اپنے تشبیہاتی نظام میں بھی ندرت پیدا کی ہے اور اس ضمن میں ''خارِ ماہی سے دامن کا نہ اٹکنا''، ''خزف چینِ لبِ ساحل ہونا''، ''دل و نظر کا سفینہ''، ''بحرِ وجود میں مہ و ستارہ کا گرداب کی مانند ہونا''، ''زمانے کو سمندر سے تشبیہ دینا''، ''زمانے کے سمندر سے گوہرِ فردا نکالنا''، ''سینۂ دریا کو شعاعوں کا گہوارہ کہنا''، ''دخترانِ مادرِ ایام، زلزلوں، بجلیوں اور آفات کو قرار دینا ___ وغیرہ کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔(۳۹) انگریزی لفظیات کی شمولیت سے اقبالؔ کا رنگِ شعر کچھ ایسی صورت اختیار کرتا ہے:

یہ ڈراما دکھائے گا کیا سین ——— پردہ اٹھنے کی منتظر ہے نگاہ (ب د،۲۸۳)

تہذیب کے مریض کو گولی سے فایدہ ——— دفعِ مرض کے واسطے پل پیش کیجیے (//،۲۸۴)

وہ مِس بولی ارادہ خودکشی کا جب کیا میں نے — مہذب ہے تو اے عاشق! قدم باہر نہ دھر حد سے

(ایضاً،۲۸۶)

مغرب میں ہے جہازِ بیاباں شتر کا نام — ترکوں نے کام کچھ نہ لیا اس فلیٹ سے

(ایضاً،۲۸۶)

الکشن، ممبری، کونسل، صدارت — بنائے خوب آزادی نے پھندے

(ایضاً،۲۹۰)

جہاں تک ہندی لفظوں کا تعلق ہے، ان کا بیشتر استعمال ابتدا کی شاعری میں نظر آتا ہے جب ان کے ہاں ''حجازی لے'' نہیں ابھری تھی۔ اس قبیل کے لفظوں میں ''بالی''، ''بالیاں''، ''پربت''، ''سنتری''، ''صنم کدہ''، ''صنم''، ''مورت''، ''شِوالا''، ''تیرتھ''، ''بیر''، ''کلس''، ''منتر''، ''پجاری''، ''پیت''، ''شکتی''، ''شانتی''، ''بھگتوں''، ''مکتی''، ''باسی''، ''آرسی''، ''آنچل''، ''اچھوت''، ''لبتی''، ''برہمن''، ''پارا''، ''پھندا''، ''پانی''، ''تارا''، ''تارے''، ''تیزاب''، ''جھالر''، ''چاندی کے گہنے''، ''چراغاں''، ''چنگاری'' وغیرہ شامل ہیں۔ ہندی لفظوں کا رچاؤ ذیل کے شعری اقتباس سے بخوبی جھلکتا ہے:

سچ کہہ دوں اے برہمن! گر تو بُرا نہ مانے — تیرے صنم کدوں کے بُت ہو گئے پُرانے

// // // // — // // // //

سُونی پڑی ہوئی ہے مدت سے دل کی لبستی — آ، اک نیا شِوالا اس دیس میں بنا دیں

دنیا کے تیرتھوں سے اونچا ہو اپنا تیرتھ — دامانِ آسماں سے اس کا کلس ملا دیں

ہر صبح اُٹھ کے گائیں منتر وہ میٹھے میٹھے — سارے پجاریوں کو مے پیت کی پلا دیں

شکتی بھی شانتی بھی بھگتوں کے گیت میں ہے — دھرتی کے باسیوں کی مکتی پریت میں ہے

(ب د،۸۸)

اقبالؔ کی لفظیات کا ایک دایرہ متصوفانہ واردات اور اصطلاحات کے گرد کھنچتا ہے جس کے تحت وہ تصوف سے متعلق اصطلاحی لفظوں کو پوری روانی کے ساتھ حصۂ کلام بنا دیتے ہیں۔ ایسے الفاظ میں ''شریعت وطریقت''، ''خلوت وجلوت''، ''احوال ومقامات''، ''خبر و نظر''، ''باطن وظاہر''، ''مراقبے''، ''تسلیم ورضا''، ''موجود ولا موجود''، ''پیرانِ طریق''، ''ھمہ اوست''، ''غیب وحضور''، ''اندیشۂ عجم''، ''علم و عشق''، ''من وتو''، ''عارف''، ''مرید وشیخ''، ''بندۂ حُر''، ''ذکر وفکر''، ''ذوق وشوق''، ''سوز دروں''، ''ساقی''، ''بادہ''، ''جام''، ''حیرت''، ''مستی''، ''غیاب وحضور''، ''راہی''، ''رند''، ''مردانِ صفا کیش''، ''نظرباز''، ''خانقاہ''، ''مہجوری''، ''مستوری''، ''خودنمائی''، ''آئینہ''، ''کرامات''، ''کرشمہ''، ''عکس''، ''محرم'' وغیرہ شامل ہیں جو شعرِ اقبالؔ میں رمزیت ومعنویت کو دوچند کر دیتے ہیں۔ اسی ذیل میں ان تمام تر

تلمیحی الفاظ کا تذکرہ بھی ضروری ہے جو اسلامی و غیر اسلامی تاریخ، مذہب و تصوف، علم و ادب اور سیاست و سماج سے متعلق مؤثر شخصیات پر مبنی ہیں۔ ایسے تلمیحی و تاریخی لفظوں نے اقبالؔ کے کلام کو گہرائی و گیرائی عطا کی ہے اور ان کی وساطت سے وہ کم سے کم الفاظ میں آفاقی نتائج کا استخراج کرتے چلے گئے ہیں۔ تلمیح و تاریخ سے منسلک یہ تمام تر لفظی سرمایہ اقبال کی شعری لفظیات کے ایک بڑے حصے کا احاطہ کرتا ہے اور علامہ نے بسا اوقات انھیں علامتی پیکر بخشتے ہوئے ان کی سحر کاری میں دوگونہ اضافہ کر دیا ہے۔ کہیں کہیں تلمیحاتی الفاظ کا یہ ذخیرہ استعاراتی و کنایاتی رنگ بھی پکڑتا ہے!!___ ایسے مواقع پر لفظوں کے معانی بدل جاتے ہیں، نئی نئی حیرتیں جنم لیتی ہیں اور پڑھنے والے کا ذہن افتاں و خیزاں رہ جاتا ہے کہ الفاظ کی مؤثر نشست و برخاست سے معنویت کے دریچے یوں بھی وا کیے جا سکتے تھے___ لفظیاتِ اقبالؔ میں دیگر محسناتِ شعری کی شمولیت سے جو رعنائی و دلکشی پیدا ہوئی ہے، وہ بھی یقیناً لائقِ داد ہے۔ چنانچہ ان کے ہاں تشبیہی و استعاراتی، علاماتی و کنایاتی، تلمیحی و تضمینی، صناعاتی و محاکاتی اور تمثیلی و ڈرامائی خصایص نے لفظوں کو جمالیاتی شان بخش دی ہے۔ وہ الفاظ میں نو بہ نو تبدیلیاں کرتے ہیں اور ان کے تازہ بہ تازہ ابعاد دکھا کر اپنے خیالات میں برپا انقلاب کا ہر ممکن اظہار کرنا چاہتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ الفاظ ہی سے خیالات کی ترجمانی مؤثر طور پر ہوتی ہے، لہٰذا وہ ان کے استمداد سے مذہبی و اخلاقی، سیاسی و سماجی اور تاریخی و ثقافتی___ ہر طرح کے افکار کو کمال درجے کی شعری تاثیر سے بیان کر دیتے ہیں۔ وہ اپنے افکار کی ترسیل کے لیے سیدھے سادے الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں اور نادر اور دقیق اسلوب میں بھی دل کی بات کہنا جانتے ہیں۔ لفظوں کی مدد سے وہ ہیئتوں کے بھی کامیاب تجربے کرتے ہیں اور انھوں نے قوافی و ردائف کی نغمگی و ترنم سے جو صوتی فضائیں ترتیب دی ہیں، وہ کلام میں سرور و انبساط کی کیفیات پیدا کرنے میں خصوصیت کے ساتھ معاون ٹھہری ہیں۔ نیز ''جلال و جمال کا ایک مخصوص تناسب اقبالؔ کے ڈکشن کو ایک موثر لیکن متوازن بلند آہنگی عطا کر دیتا ہے، جس سے ایک بڑے شاعر کی آواز (Blatant) نہیں ہونے پاتی، اس کی انقلابیت، شور و شغب، ہنگامہ آرائی اور کھوکھلی خطابت، بے اثر لفاظی اور بے مغز غوغا پسندی سے محفوظ رہتی ہے......''(۴۰) محمد بدیع الزمان نے اپنے مضمون: ''اقبالؔ کے کلام میں الفاظ کی طلسم آفرینی'' میں درست لکھا ہے کہ:

اقبالؔ کے کلام میں الفاظ کی نمایاں خصوصیت الفاظ کا چلتا پھرتا جلوس ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سواری ہے کہ چلی آ رہی ہے......الفاظ کا لاجواب انتخاب، سلیقگی سے ان کی نشست اور آواز کے زیر و بم سے صوت، معنی اور صورت میں جو ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے، وہ مسحور کن ہے۔ قافیے کے لیے جو تراکیب وضع کی گئی ہیں، وہ شعر کے مجموعی معنی سے اس قدر مناسبت رکھتی ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ صرف الفاظ ہی خیال کا پیچھا نہیں کر رہے ہیں بلکہ ایک خیال دوسرے خیال کا___ خصوصاً ذو معنی الفاظ کے استعمال سے طلسم آفرینی اور دوبالا ہو گئی ہے......وہ مفرد الفاظ اور الفاظ کی تراکیب سے نامشاہد جذبات و خیالات کی ایسی بوقلموں مصوری کرتے ہیں کہ حقائق زیادہ پُراثر ہو کر سامنے آ جاتے ہیں۔ ان میں محاکات، تخئیل اور حسنِ بیان کا بیک وقت حسین امتزاج نظر آتا ہے۔ ان میں الفاظ کا ایک تانا بانا اور پیکروں کا ایک تسلسل ہے جو قاری کے ذہن کی رہبری کرتا ہے۔ اس میں اقبالؔ کے متخیلہ کو الفاظ کے انتخاب اور ان کی ترتیب میں اتنا ہی دخل ہے، جتنا خیالات کی ترتیب میں۔ تخئیل کا عمل اور تصرف جس طرح حالات میں ہے، اسی طرح الفاظ میں بھی ہے___(۴۱)

لفظیاتِ اقبالؔ بعض مقامات پر انتہائی سادہ، رواں اور بے ساختہ ہیں اور بعض مواقع ایسے بھی ہیں، جہاں دقیق اور پیچیدہ رنگ ابھرا ہے___ تاہم دونوں رنگوں کو انھوں نے اپنے شعری کینوس پر بڑی مہارت سے جمایا ہے___ یعنی اگر ایک طرف یہ انداز ہے:

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا — وہی جام گردش میں لا ساقیا
مجھے عشق کے پَر لگا کر اُڑا — مری خاک جگنو بنا کر اُڑا
خرد کو غلامی سے آزاد کر — جوانوں کو پیروں کا استاد کر
ہری شاخِ ملّت ترے دم سے ہے — نفس اس بدن میں ترے دم سے ہے
تڑپنے پھڑکنے کی توفیق دے — دلِ مرتضیٰؓ سوزِ صدیقؓ دے
جگر سے وہی تیر پھر پار کر — تمنا کو سینوں میں بیدار کر
ترے آسمانوں کے تاروں کی خیر — زمینوں کے شب زندہ داروں کی خیر

(ب ج، ۱۲۴)

تنہائیِ شب میں ہے حزیں کیا — انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا؟
یہ رفعتِ آسمانِ خاموش — خوابیدہ زمیں، جہانِ خاموش
یہ چاند، یہ دشت و در، یہ کہسار — فطرت ہے تمام نسترن زار
موتی خوش رنگ، پیارے پیارے — یعنی ترے آنسوؤں کے تارے

کس شے کی تجھے ہوس ہے اے دل!
قدرت تری ہم نفس ہے اے دل!

(ب د، ۱۲۹)

تو دوسری طرف یہ رنگ و آہنگ بھی ملتا ہے:

قصّۂ دار و رسن بازیِ طفلانۂ دل — التجائے 'اَرِنی' سُرخیِ افسانۂ دل
یا رَب اس ساغرِ لبریز کی مے کیا ہو گی — جادۂ ملکِ بقا ہے خطِ پیمانۂ دل
ابرِ رحمت تھا کہ تھی عشق کی بجلی یا رَب! — جل گئی مزرعِ ہستی تو اُگا دانۂ دل

(ب د، ۶۱)

شفقِ صبح کو دریا کا خرام آئینہ — نغمۂ شام کو خاموشیِ شام آئینہ
برگِ گل آئینہ عارضِ زیبائے بہار — شاہدِ مے کے لیے حجلۂ شام آئینہ
حسن آئینۂ حق اور دل آئینۂ حسن — دلِ انساں کو ترا حسنِ کلام آئینہ

ہے ترے فکرِ فلک رس سے کمالِ ہستی
کیا تری فطرتِ روشن تھی مآلِ ہستی

(۲۵۱،رر)

اور پھر اس سے بھی بڑھ کر وہ لے جسے علامتی و ایمائی طرز کہا جا سکتا ہے، لفظیاتِ اقبالؔ کو نئی معنویت سے ہمکنار کرتی ہے اور اس کے تحت تو علامہ نے لفظوں کے مفاہیم ہی بدل ڈالے ہیں۔ اس حوالے سے تفصیلی ذکر علاماتِ اقبالؔ کے تحت ہو چکا، یہاں ایسے الفاظ کی خصوصیات کی نشاندہی کے لیے شیخ اکبر علی ارسطو اور ڈاکٹر منظر عباس اعظمی کی آرا پیش کی جاتی ہیں، جن سے متذکرہ پہلو بخوبی مترشح ہوتے ہیں۔ شیخ اکبر علی ارسطو اپنی کتاب **اقبال، اس کی شاعری اور پیغام** میں لکھتے ہیں:

جہاں پہلے ابراہیمؑ اور نمرود، امام حسینؓ اور یزید، موسیٰؑ اور فرعون محض مذہبی تاریخ ہی کے باب تصور کیے جاتے تھے وہاں اقبالؔ کے کلام میں علی الترتیب نیکی اور بدی کی طاقتوں پر دلالت کرتے ہیں۔ قدما کے نزدیک خضر محض ایک پراسرار ہستی کے مالک تھے لیکن اقبالؔ نے انھیں رہنما اور رہبر کا درجہ دے دیا ہے۔ جہاں فرہاد اور پرویز محض رقابت کے مظہر تھے وہاں اقبالؔ نے انھیں علی الترتیب عشق اور عقل کا درجہ اور مفہوم بخش دیا ہے۔ زمانہ ماضی میں شیطان محض ایک راندۂ درگاہ فرشتہ خیال کیا جاتا تھا، اقبالؔ نے اسے خواجۂ اہلِ فراق کا مرتبہ دے کر زندگی اور حرارت کا مظہر قرار دے دیا ہے۔ پرانے زمانے کے محمود اور ایاز محض عاشق و معشوق کا درجہ رکھتے تھے لیکن جب اقبالؔ اپنی مجلس میں ہمیں ان سے روشناس کراتا ہے تو ایک حاکم اور دوسرا محکوم کے رنگ میں رنگا نظر آتا ہے۔ جہاں پرانا ساقی شراب پلا کر عیش کی داد کا طالب تھا، وہاں اب اسے مقتدر استاد کا درجہ حاصل ہے۔ جہاں پہلے گلچیں اور باغباں جیسے الفاظ سیاسی مفہوم نہ رکھتے تھے وہاں اب ان سے مراد غالب اقوام ہیں یا لیڈرانِ قوم ہیں۔ اب بانگِ درا سے مراد شاعر ہے اور خوانسار و اصفہان سے زبان کا معیار۔ قصۂ کوتاہ جس زور اور خوبی سے اقبالؔ نے ان الفاظ کو نیا مفہوم بخشا ہے، اس سے حافظ اور داغ جیسے مصورانِ عشق کے کلام کی بھی نئی تعبیر ممکن ہو گئی ہے۔ (۴۲)

اسی طرح ڈاکٹر منظر عباس اعظمی **تلاش و تعبیر** میں یوں اظہار خیال کرتے ہیں:

یہ شاعر اقبالؔ کا کمالِ فن تھا کہ اس نے ساقی، صراحی، بادہ و صہبا، چاند، جگنو، انجم، گل، شمع، آفتاب، صبح، ابر، کوہسار، پروانہ، دل، آرزو، عشق، درد، نالہ، حسن، وصال، شام، رات، فلک، شبنم، ساحل اور موج جیسے قدیم لفظوں کو نئے سیاق و سباق میں اس طرح استعمال کیا کہ ان کے معنی ہی بدل گئے اور پرانی شاعری میں ان کے جو معنی تھے اور جس طرح یہ استعمال ہو کر پامال ہو چکے تھے، ان کو اس طرح تخلیقی سطح پر صاف و شفاف کر کے پیش کیا کہ یہی تیز روشنی دینے لگے۔ یہ شاعر اقبالؔ کی تخلیقی صلاحیتوں اور اس کے فکرِ روشن کا کرشمہ تھا...... اس نے ایسے علائم و الفاظ تراشے جو صحت مند تھے یا جن کو اس نے اپنے استعمال سے صحت مند اور توانا بنا دیا تھا...... اس نے کبوتر، بلبل اور کوے جیسے پرندوں کی پیچ کارگی سے الگ ہو کر شاہین و عقاب کے پروں سے اپنے شعروں کو بلند پروازی عطا کی۔ اس کے یہاں پہلی بار ابلیس، خورشید بت کدہ، برہمن، تقدیر، شہباز، شمشیر، عقل، عشق، فقر، کافر، مومن اور خودی و بےخودی جیسے الفاظ ایک نئی دنیائے معنی لیے ہوئے جلوہ گر ہوئے جنھوں نے اردو

شاعری کے لب و لہجے اور مزاج کو بدل دیا۔(۴۳)

شعرِ اقبال کے ان تمام تر لفظیاتی ابعاد میں نمایاں ترین پہلو انتخاب الفاظ کا شعور ہے۔ اقبال کو لفظوں کے چناؤ کا غیر معمولی ملکہ حاصل ہے۔ چونکہ ان کے نزدیک معجزۂ فن کی نمود خونِ جگر صرف کرنے میں ہے، لہٰذا وہ الفاظ کی تشکیل و ترتیب کے لیے بھرپور کاوشیں کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اقبال کی خودنوشت بیاضوں کا مطالعہ اس امر کی تصدیق کرتا ہے کہ علامہ شعر کو عطیۂ خداوندی گردانتے کے ساتھ ساتھ اسے ترمیمات و اصلاحات کا محتاج بھی سمجھتے تھے۔ اسی لیے ان بیاضوں میں بعض اوقات وہ ایک لفظ کو کئی بار کاٹتے ہیں اور خاصی قطع و برید کے نتیجے میں مطلوبہ تاثیر کے حامل لفظوں تک رسائی پاتے ہیں۔ اقبال کا اپنے خطوط میں مختلف سخن شناسوں سے شاعری پر مشاورت کرنا اوران کے مشوروں پر غور کر کے کسی نتیجے تک پہنچنا بھی اس مؤقف کی تائید کرتا ہے کہ وہ شعر پاروں کے لفظی حسن پر خاصا تدبر و تفحص کرتے تھے۔ اس سلسلے میں سید سلیمان ندوی کے نام ۱۰ اور ۲۳ مئی، ۸ ستمبر، ۳، ۲۳ اور ۳۰ اکتوبر، ۲۰ نومبر، ۲ دسمبر ۱۹۱۸ء، ۲۳ مارچ اور ۱۳ اپریل ۱۹۱۹ء کو لکھے گئے مکاتب خصوصیت کے ساتھ اہمیت کے حامل ہیں، مثلاً مئی ۱۹۱۸ء میں مرقوم خط سے اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> معارف میں ابھی آپ کا ریویو...... نظر سے گزرا ہے جس کے لیے سراپا سپاس ہوں۔ آپ نے جو کچھ فرمایا ہے وہ میرے لیے سرمایۂ افتخار ہے...... صحتِ الفاظ و محاورات کے متعلق جو کچھ آپ نے لکھا ہے، ضرور صحیح ہوگا لیکن اگر آپ ان لغزشوں کی طرف بھی توجہ فرماتے تو میرے لیے آپ کا ریویو زیادہ مفید ہوتا۔ اگر آپ نے غلط الفاظ و محاورات نوٹ کر رکھے ہیں تو مہربانی کر کے مجھے ان سے آگاہ کیجیے کہ دوسرے ایڈیشن میں ان کی اصلاح ہو جائے۔(۴۴)

اقبال کی لفظیات سے بحث کرتے ہوئے ان نکات کے ساتھ ساتھ شمس الرحمٰن فاروقی کے قابلِ قدر مضمون ''اقبال کا لفظیاتی نظام'' کا تذکرہ بھی اہم ہے جس سے بعض نئے پہلو سامنے آتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے علامہ کے لفظیاتی نظام پر روشنی ڈالتے ہوئے دو سوال اٹھائے ہیں۔ اول یہ کہ کیا اقبال کے کلام میں موضوعاتی ارتقا کا کوئی رشتہ ان کے کلیدی الفاظ کے ساتھ ہے؟ اور دوم یہ کہ اقبال کی طویل یا نسبتاً طویل نظموں میں موضوعاتی انتشار کے باوجود وحدت اور قوت کیونکر پیدا ہوتی ہے؟ پہلے سوال کا جواب دیتے ہوئے وہ علامہ کے بعض کلیدی لفظوں میں گل، بو، شمع، خون، تجلی، لالہ، شاہین، شعلہ، حسن، عشق، دل، عقل اور خورشید کا شمار کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے ''لالہ'' کی مختلف معنوی جہتوں کو اجاگر کر کے کلام اقبال کے موضوعاتی ارتقا میں اس کلیدی لفظ کی اہمیت واضح کی ہے۔ جبکہ طویل یا نسبتاً طویل نظموں میں موضوعاتی انتشار کے باوجود وحدت اور قوت کی موجودگی کی توضیح وہ بالِ جبریل کی نظم ''ذوق و شوق'' سے کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ''اقبال کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں میں تسلسل اور وحدت کے ذریعے قوت دراصل ان کے لفظی دروبست کی بنا پر وجود میں آئی ہے...... اقبال کا کلام اپنی انفرادیت کے باوجود اجنبیت کا تاثر اسی وجہ سے نہیں پیدا کرتا کہ وہ اردو شاعری کی بہترین لفظیاتی روایت کا روشن نمونہ ہے۔ 'ذوق و شوق' کی کامیابی کا راز رعایت اور مناسبت کا یہی التزام ہے جس پر مستزاد یہ کہ الفاظ بلکہ مصرعوں میں گزشتہ کی بازگشت یا آیندہ کی پیش آمد بہت ہے......''(۴۵) اپنے مؤقف کی تائید کے لیے وہ اس پوری نظم کے اشعار میں فرداً

فردالفظی رعایات ونکات کی تصریح کرتے ہیں اور انھوں نے علامہ کے اس قبیل کے لفظیاتی نظام کو نگاہِ ستائش سے دیکھا ہے، لکھتے ہیں:

پوری نظم لفظی دروبست کا شاہکار ہے۔ خیالات کا انتشار اس قدر ہے کہ ایک ہی بند میں خیال جگہ جگہ بدلتا ہے۔ اس ظاہری بے ربطی کو یکتی وحدت دینے کے لیے اقبال نے ہر بند میں اشعار کی تعداد یکساں رکھی ہے اور پوری نظم ترکیب بند میں ہے۔ لیکن یہ کارگزاری بذاتِ خود محض ایک مصنوعی وحدت پیدا کرتی ہے۔ انتشار کے باوجود نظم متحد اور مکمل اسی لیے بنی ہے کہ ہر مصرع ایک دوسرے سے لفظی اور اس طرح داخلی معنوی ربط رکھتا ہے...... نظم اور خاص طویل یا نسبتاً طویل نظم میں اقبال کی فن کاری ایک طرح کی یکتائی رکھتی ہے جس کا بدل ممکن نہیں۔ نظم کی قوت دراصل اسی یکتائی میں ہے۔ اس طرح اقبال فلسفی یا مجذوب جو کچھ بھی ہیں، اپنی صناعی اور مخصوص نظم سازی کے حوالے ہی سے اپنی شاعرانہ شخصیت کو قائم کرتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کی شاعرانہ شخصیت ان کے مجذوب یا فلسفی ہونے سے قائم ہوتی ہے۔ (۴۶)

اسی طرح گوپی چند نارنگ نے اقبال کے کلام کا اسلوبیاتی جائزہ لیتے ہوئے نظریۂ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں ان کے صرفیاتی ونحویاتی نظام پر تفصیلی اظہارِ خیال کیا ہے جس سے علامہ کی شعری لفظیات میں اسما اور افعال کی نشاندہی مؤثر طور پر ہو جاتی ہے۔ ان کے خیال میں اقبال کے ہاں اسمیت (Nominalization) کے مقابلے میں فعلیت (Verbalization) کی کارفرمائی زیادہ ہے اور اپنے اس مؤقف کی توثیق کے لیے وہ علامہ کی معروف منظومات کا تجزیاتی مطالعہ بھی پیش کرتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ کا یہ تحقیقی مطالعہ درج ذیل نکات پر منتج ہوتا ہے:

اقبال اگرچہ اسمیت سے کام لیتے ہیں اور ایک مضبوط تخلیقی حربے کے طور پر اس کو استعمال کرتے ہیں، لیکن اس کے تحدد یا امکانات کی کمی کے خطروں کا بھی انھیں وجدانی طور پر احساس تھا، اس لیے اس سے گریز بھی کرتے ہیں اور جلد اس تنگ نائے سے باہر فعلیت کی کھلی فضا میں آ جاتے ہیں۔ ان کے موضوعی محرکات اور کشاکشِ خیال یعنی (Discourse) کے تقاضے بھی اسی کے حق میں ہیں۔ شعرِ اقبال کی حرکی اور پیغامی لے اسلوبیاتی اعتبار سے فعلیہ احساس ہی کے ذریعے صورت پذیر ہو سکتی تھی، لیکن یہ بات اہم ہے کہ اس میں کلمۂ حصریہ کا عمل دخل زیادہ نہیں ہے بلکہ اس کی ساختی (Structural) نوعیت تخاطب اور مکالمے کی ہے۔ اقبال کے یہاں مکالماتی منطقوں میں بڑی وسعت ہے اور ان کی تعمیر وتشکیل کئی طرح سے ہوئی ہے۔ ابتدائی منظومات میں انسان بہ فطرت یا فطرت بہ انسان نیز واقعہ گوئی، بیانِ واردات یا حکایت سرائی کو بھی دخل ہے، لیکن بعد کا غالب مکالماتی رجحان بندہ بہ خدا، بندہ بہ پیغمبر، بندہ بہ فرشتگان اور شاعر بہ بنی نوعِ انسان، شاعر بہ ملت اور شاعر بہ جوانانِ قوم سے عبارت ہے۔ نیز انسان بہ اشیا یا اشیا بہ اشیا یا شاعر بہ بزرگانِ دین یا شاعر بہ ائمہ فن کے مکالماتی سلسلے بھی دایرہ در دایرہ پھیلے ہیں جن میں شاعر نے حیات وکائنات اور عشق وخودی اور فقر ومستی کے اسرار ورموز کے جہانِ معنی آباد کر دیے ہیں، جس سے فعلیت کے امکانات کو بروے کار آنے کا موقع مل گیا ہے، یہ فعلیت، تخاطب اور مکالمے کے زیادہ استعمال کی وجہ سے جہاں جہاں توضیح وتشریح کی حدوں تک پہنچ گئی ہے، شعر کا درجہ متاثر ہوا ہے، ورنہ جہاں جہاں اسے فنکارانہ طور پر برتا گیا ہے، حسن وکشش، کیف وسرمستی، نیز تازہ کاری اور معنی آفرینی کا حق ادا کرنے میں مدد ملی ہے، فعل کا استعمال اقبال کے یہاں غیر رسمی (Non-Conventional) نہیں ہے، اور اگرچہ نئی گرامر خلق

کرنے کی کوشش نہیں ملتی، لیکن یہ بات اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے کہ اقبالؔ نے معنیاتی وسعتوں کی پیمائش میں فعلیت کے گوناگوں امکانات سے کام لیا، اور لہجے کی حجازیت اور عجمیت کے باوصف اسی فعلیت نے اُردو سے ان کے تہ در تہ تخلیقی رشتے استوار رکھنے میں مدد دی۔ (۴۷)

شعرِ اقبالؔ کا یہ لفظیاتی مطالعہ ظاہر کرتا ہے کہ علامہ نے شعری زبان کے لفظیاتی دایرے میں متنوع انداز سے وسعت پیدا کی ہے جس کے نتیجے میں ان کا انفرادی رنگ و آہنگ ابھرا ہے۔ لفظیاتِ اقبالؔ کے گوناگوں محاسن ہی کو پیش نظر رکھ کر ڈاکٹر سہیل بخاری نے علامہ کی زبان میں داعیانہ شان کا سراغ لگایا ہے اور ان کا کہنا ہے کہ اقبالؔ کی زبان اور لفظیات اکثر مواقع پر الہامی کتب کا ڈھب اختیار کر لیتی ہیں۔ یہ زبان ''اُردو کے روزمرے سے ہٹی ہوئی ہے اور پڑھنے والے کو قریب قریب ویسی ہی عجیب و غریب لگتی ہے جیسی آسمانی کتابوں کے ترجموں کی اور ___ مذہبی اصطلاحات و تلمیحات نے اسے بھی وہی تقدس بخش دیا ہے جو الہامی کتابوں کو حاصل ہے اور صوفیانہ خیالات و اصطلاحات نے اس میں جو ماورائیت پیدا کر دی ہے، اس کے باعث عام قاری آسمانی صحیفوں کی طرح اس سے بھی مرعوب ہو جاتے ہیں۔'' (۴۸) بلاشبہ یہ اقبالؔ کے قلم کا اعجاز ہے جس کے توسط سے اردو زبان کے لفظیاتی ذخیرے میں قابلِ قدر اضافہ ہوا اور اس میں اتنی اہلیت پیدا ہو گئی کہ بھرپور شعریت کو بحال رکھتے ہوئے پیغامبری کا فریضہ بطریقِ احسن انجام پا سکے۔ ڈاکٹر اسلم انصاری اس حوالے سے اقبال کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اقبالؔ نے اردو شاعری کی زبان کو کئی طرح سے متاثر کیا ہے۔ ان کے سماعی تخیل نے بے شمار نئے الفاظ کو اردو کی شعری اور نثری لغت کا حصہ بنایا ہے۔ ان کی ہزاروں تراکیب کی تشکیل میں ان کے فکر کی معنی آفرینی کے ساتھ ساتھ ان کے لسانی یا لفظی تخیل نے بھی بے حد اہم کردار ادا کیا ہے۔ خودی، کلیمی، شاہی، بانگ بمعنی صدا، امم، میانہ بمعنی درمیان، قلندر، مردِ مومن، زوج، زروہ، ہٗؤ، فرنگ یا افرنگ، بانگِ سرافیل، نغمۂ جبریل، فردا و امروز، زمان و مکاں، غرض یہ اور ان جیسے کتنے ہی الفاظ ہیں، جو اردو کی شعری لغت میں کہیں بھی موجود نہیں تھے مگر آج ہمیں وہ لفظ زندہ، بامعنی اور متحرک دکھائی دیتے ہیں۔ اقبالؔ نے زبان کو وسعت ہی نہیں دی، اسے ایک نیا صوتی منظریہ (Sound Scape) بھی عطا کیا ہے، جس نے اردو زبان کو اس کے تمدنی ماضی ___ فارسی اور عربی ___ پیوند دے کر اسے نئے زمانے کی حقیقتوں کو بیان کرنے کے قابل بنا دیا ہے۔ (۴۹)

(ب) تراکیب:

شعری زبان کی تشکیل میں ترکیب جزوِ لاینفک کی حیثیت رکھتی ہے اور ایک باکمال شاعر اس فنی حربے کے ذریعے اپنے کلام میں جامعیت، بلاغت اور دلالت کے اوصاف پیدا کر دیتا ہے۔ اسلوب ترکیبی کے تحت متنوع اجزا یا عناصر کا ایک کثیر الاجزا کل میں امتزاج ہوتا ہے۔ یہ Synthesis کا عمل ہے جو analysis کی ضد ہے اور جس کی توضیح کرتے ہوئے *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* میں لکھا ہے:

Any compound produced by uniting two or more elements; or the process of combining things. into one. Synthesis, which brings elements into combination, is the opposite of anaylsis, which breaks something down into its constituent parts.(50)

شاعر ترکیب سازی کرتے ہوئے مختلف طریقوں سے کام لیتا ہے۔ زیادہ تر ''تراکیب لفظوں کے وصل سے، حرفوں کے ربط سے، مصادر کے جست سے، ہمزہ اور حرکتوں کے اضافے سے ترتیب پاتی ہیں۔ عام طور پر طریقۂ اضافت اور حرفِ عطف 'وٗ' کے اتصال سے تعمیر ترکیبیں زیادہ مستعمل ہیں۔ یوں اضافت کے معنی معرفہ میں عرفیت پیدا کرنے کے ہوتے ہیں جو معنوی اور لفظی اصطلاحوں کی صورتیں ہیں۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ مضاف اور مضاف الیہ خبر سے متعلق ہوں اور دو متشابہ لفظوں کے میان واقع ہوں...... لیکن فارسی تراکیب اضافی کا مضاف، فارسی سے قطع نظر اردو میں بہ ہر صورت واحد ہی رہتا ہے...... کسرۂ اضافت کے لیے ضروری ہے کہ دونوں لفظ فارسی یا عربی کے ہوں۔ ہندی لفظ کے ساتھ فارسی کے طرز پر کسرۂ اضافت کا اصول درست نہیں۔'' (۵۱) یہ ترکیب کی خوبی ہے کہ اس کے تحت ''عربی فارسی کے لفظ کلام، خاص کر نظم میں ترکیب کی صورت میں کھپ جاتے ہیں، بلکہ بعض وقت کلام کا حسن بڑھاتے ہیں۔'' (۵۲) بڑے شعرا کے ہاں تازہ اور اچھوتی تراکیب کی طرف مسلسل توجہ رہتی ہے اور ان نوتراشیدہ ترکیبوں سے ان کی تخلیقی صلاحیتوں کے اسرار بخوبی کھلتے ہیں۔ اسی مؤقف کو آگے بڑھاتے ہوئے پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی نے کیفیہ میں لکھا ہے کہ:

محض فارسی مرکب اضافی یا مرکب توصیفی کی اردو کو ضرورت نہیں...... جو ترکیبیں اردو میں کھپ گئی ہیں، ان کے سوا نئی فارسی ترکیبیں ایسی استعمال کرنی چاہئیں جن میں تشبیہ یا استعارے کا حسن یا کوئی ندرت ہو جس سے حسن معنی میں ترقی ہو اور کلام چمک اٹھے۔ (۵۳)

گویا نئی ترکیبیں وضع کرنا زبان کے ارتقا اور وسعت کے لیے ضروری ہے۔ ایسا کرنا ہرگز عیب نہیں بلکہ یہ کارِ دشوار ہے۔ جس کے لیے شاعر کو زبان پر گرفت کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجے کی تخلیقی ذہانت کا حامل ہونا چاہیے۔ سچ تو یہ ہے کہ ''نئے الفاظ، نئی تراکیب اور مقامی تصرفات اس وقت قابلِ اعتراض ہوں تو ہوں کہ جب زبان کی توسیع مطلوب ہو ورنہ اگر زبان کی توسیع ضروری ہے تو زمانے اور حالات کے ساتھ ساتھ اظہارِ خیال کے طریقوں اور بیان کے اسلوبوں میں بھی تبدیلی ناگزیر ہے اور ایسی صورت میں اگر شاعر اپنے مشاہدات اور جذبات کے بیان کے لیے زبان کے موجودہ ذخیرے کو ناکافی سمجھتا ہے تو نئی ترکیبوں اور جدید اسلوبوں کے ایجاد و اختراع کے لیے مجبور ہے تاکہ اپنے تجربات اور مافی الضمیر کی صحیح ترجمانی کر سکے۔ (پھر) نئی تراکیب کا ایجاد کرنا آسان بات نہیں ہے۔ اس کے لیے غیر معمولی ذہانت، طبیعت میں اعلیٰ درجے کی اپج، وسیع مطالعہ اور زبان اور اس کے اسالیب پر ناقدانہ نظر کا حاصل ہونا ضروری ہے تاکہ اس کی روشنی میں نئی ترکیبیں ایجاد کی جا سکیں ورنہ نئی تراکیب مبہم اور مغلق ہو کر نامانوس ہو جائیں گی اور اس طرح شاعر اور ادیب کی تمام کوششیں کوہ کندن وکاہ برآوردن کا مصداق بن کر رہ جائیں گی۔ (۵۴)

شعرِ اقبال میں ایسی جدت پسندانہ تراکیب خاصی تعداد میں موجود ہیں جن سے علامہ کی شعری عظمت بخوبی جھلکتی ہے۔ انھوں نے

ترکیب سازی کے ضمن میں روایت سے اکتساب کے ساتھ ساتھ اپنی اختراعی صلاحیتوں کا بھرپور اظہار کیا ہے۔انھوں نے یہ ترکیبیں زیادہ تر لسانی ،نفسیاتی اور تخلیقی مجبوریوں کے تحت وضع کی ہیں، لہٰذا یہ اکثر و بیشتر کثیر الابعادی جہات سے ہمکنار نظر آتی ہیں۔ ایجاز و اختصار اور جامعیت و بلاغت اقبالؔ کی ترکیبوں کے اختصاصی پہلو ہیں جن سے ان کی منفرد فکریات نے ہر موقعے پر تقویت پکڑی ہے۔ اگر چہ انھیں ترکیبوں کی جدت و انفرادیت کے باعث اعتراضات کا سامنا بھی کرنا پڑا لیکن ان کی شعری عظمت میں یہ ''خود ساختہ'' ترکیبیں کہیں بھی حائل نہیں نظر آتیں بلکہ ہر مقام پر علامہ کے اعتبار شعری میں اضافے کا سبب ہی بنی ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے اپنی کتاب **مقاماتِ اقبال** میں ''اقبالؔ کی زبان'' کے زیر عنوان علامہ کی تازہ بہ تازہ ترکیبوں پر یوں اظہار خیال کیا ہے:

اقبالؔ کے خلاف نئی تراکیب گھڑنے کی کی شکایت اگر چہ حقیقت کے خلاف نہیں مگر اس میں ایک غلط فہمی کار فرما ہے۔ اصولاً نئی ترکیبوں کی ایجاد یا اختراع کوئی قابلِ اعتراض بات نہیں۔ نئی تراکیب زبان کی توسیع کا ایک جائز اور اہم وسیلہ ثابت ہوتی ہیں کیونکہ شاعر بعض اوقات اپنے تجربات و معانی کے اظہار کے لیے پرانی تراکیب و الفاظ کو ناکافی پاتا ہے اس لیے وہ نئی زبان ایجاد کرتا ہے جو اس کی نظر میں اس کے معانی کی صحیح ترجمان اور شارح بن سکتی ہے۔ پس ترکیب سازی بعض اوقات ضروری ہو جاتی ہے اور دائرۂ زبان کو وسعت دینے کے سلسلے میں مفید بھی رہتی ہے۔ بڑے شاعروں کی ترکیب سازی ان کے قادر الکلام ہونے کی علامت ہے نہ کہ ان کے ''عجز'' اور عدم قدرت کی۔۔۔ اقبالؔ کو نئی ترکیبیں اختراع کرنے پر بڑی قدرت تھی اور اس ترکیب سازی میں عموماً دو باتیں ان کے لیے محرک ثابت ہوتی ہیں۔ اول نئے مطالب کے لیے پُر معنی تراکیب کی ایجاد، دوم عبارت کی صوتی فضا کی مناسبت سے لفظ کے ساتھ ساتھ ''خاص آواز'' کی تخلیق۔۔۔ جدید صورتوں نے انھیں نئے الفاظ اور نئے اصوات کی ''ایجاد'' پر مجبور کیا۔ اگر چہ وہ قدیم ذخیرۂ الفاظ پر بھی حاوی تھے۔ خصوصاً خاقانیؔ اور بیدلؔ کے ثقیل الفاظ اور ترکیبوں کا وسیع سرمایہ ان کے زیر تصرف تھا جس کو وہ حسب مطلب استعمال میں لا سکتے تھے۔۔۔(۵۵)

اسی طرح سید حامد نے اپنے مضمون: ''اقبالؔ کے کلام میں تضمین اور ترکیب'' میں اقبالؔ کے نت نئی تراکیب تراشنے کے فن کو ایک بڑے شاعر کی امتیازی شان پر محمول کیا ہے۔ وہ ایک موفق و مؤثر ترکیب ساز کے اوصاف بتاتے ہوئے علامہ کی فن کارانہ صلاحیتوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور کیا خوب لکھتے ہیں کہ:

ہر بڑا شاعر تراکیب اختراع کرتا ہے۔ شاعر کو بالعموم وہی الفاظ اختراع کرنا پڑتے ہیں، شاعری میں جن کا چلن ہوتا ہے۔ نئے شاعر کے لیے اس کے سوا کوئی چارہ نہیں رہتا کہ اپنے مفہوم کو ادا کرنے کے لیے ان الفاظ کو نئی ترتیب دے۔ ایسا کرتے ہوئے وہ دو خطروں کی زد میں آتا ہے: ایک تو یہ کہ گھسے ہوئے الفاظ تازگی کھو بیٹھتے ہیں، ان کے ذریعے ادا کی ہوئی نئی بات بھی پرانی معلوم ہوتی ہے، یعنی شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ پڑھنے والے کے ذہن یا دل میں ٹھیک سے نہیں اترتا۔ دوسرے یہ کہ پڑھنے والے کو وہی الفاظ سنتے سنتے اکتاہٹ ہونے لگتی ہے۔ اچھے شاعر پیرایۂ بیان کی ندرت سے ان ہی الفاظ میں شگفتگی پیدا کر لیتے ہیں لیکن بڑے شاعر صرف پیرایۂ بیان کی ندرت پر اکتفا نہیں کر سکتے۔ انھیں بہت کچھ کہنا ہوتا ہے جو بالکل نیا ہوتا ہے۔ لہٰذا بڑے شاعر ایک طرف تو پرانے لفظوں کو فکر کی توانائی اور زور بیان سے نیا رخ دیتے ہیں

اور دوسری طرف وہ اظہار مطالب کے نئے سانچے بناتے ہیں۔ نئے الفاظ بنانا ممکن اور مناسب نہیں ہوتا، اس لیے بڑا شاعر اپنی زبان کے دوسرے لسانی سرچشموں سے بہت سے ایسے الفاظ حاصل کرتا ہے جو اس سے پہلے اس کی زبان میں رائج نہیں ہوئے تھے یا رائج ہو کر مٹ گئے تھے۔ وہ بعض مروجہ الفاظ کو نئے مفہوم میں استعمال کرتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ بڑے پیمانے پر وہ اعلیٰ تخلیقی عمل بھی کرتا ہے جسے ترکیب سازی کہتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ شاعر قصداً صرف ترکیب بنانے کے کام میں لگ جائے۔ جب وہ شاعری کرتا ہے تو جذبۂ خیال اور احساس کی حدت میں الفاظ اور ان کی دیرینہ پرتیں پگھلنے لگتی ہیں اور جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے، جوشِ تخلیق کی بدولت اسے نئے ترکیبی سانچے میں ملتے جاتے ہیں۔ الفاظ کو مستعار لینے، الفاظ کو نیا رخ دینے اور تراکیب ڈھالنے کی اس شاعر کو خصوصاً ضرورت ہوتی ہے جو ادب کی ایک نئی کائنات تخلیق کرنے، فکر کو نیا موڑ دینے، ازلی روایات کو بدلنے اور چھوٹی سی ندی کو سمندر بنانے پر تُلا ہو۔ چنانچہ اقبال نے الفاظ کا ایک وسیع ذخیرہ فراہم کیا، اسے نوک پلک سے درست کیا۔ اس کی معنویت کو شہ دی اور نئی نئی تراکیب کا ایک انبار لگا دیا۔ اقبال کی فن کاری اور خلاقی کا یہ کرشمہ ہے کہ اس کی زبان، اس کے ذخیرۂ الفاظ، اس کی تراکیب میں باوجود شدید ندرت کے غرابت اور اجنبیت محسوس نہیں ہوتی ہے۔ (۵۶)

اقبال کے ہاں ترکیب سازی کے ضمن میں متنوع صورتیں ملتی ہیں۔ ان کی پیش کردہ ترکیبی صورتوں میں اضافی ترکیبوں کا دائرہ وسیع ہے اور بہت سی ترکیبیں انھی کی ذیل میں آ جاتی ہیں۔ اضافی ترکیبوں میں علامہ اکثر و بیشتر دو دو تین تین اضافتوں کا اہتمام کرتے ہیں اور یوں بھی ہوا ہے کہ ترکیب اضافی اور عطفی کے تال میل سے پورا مصرع ایک طویل ترکیب کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ عطفی ترکیبیں بھی خاصی تعداد میں ہیں اور حروفِ عطف کو برتتے ہوئے کئی مقامات پر ایک مصرع یا پورا شعر ایک یا دو طویل عطفی تراکیب میں ڈھل جاتا ہے۔ تراکیبِ توصیفی میں رشتۂ اتصال صفت ٹھہرتی ہے اور ایسی ترکیبیں اقبال نے کثرت سے استعمال کی ہیں جس سے ان کے عینیت پسندانہ تصورات کی ترسیل بھرپور جامعیت سے ہو پاتی ہے۔ ان ترکیبی اشکال کے علاوہ انھوں نے اور بہت سی ترکیبیں مختلف محاسن فنی سے مملو کرتے ہوئے خلق کی ہیں جن میں تشبیہاتی واستعاراتی اور کنایاتی کے ساتھ ساتھ تجسیمی و تشخیصی، رمزی و علامتی، تلمیحی و تاریخی اور تصویری و تمثالی تراکیب شامل ہیں جو اکثر و بیشتر کلامِ اقبال کے صوری و معنوی حسن میں گرانقدر اضافہ کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ سید حامد نے بعض دوسری انواع، ترکیبِ ترصیعی، تاثیری، تملیکی، تقابلی او تخرجہ کی جانب توجہ دلائی ہے جن کی بدولت کلامِ اقبال میں ایجاز و بلاغت کا وصف پیدا ہو گیا ہے۔ ان ترکیبی صورتوں کی توضیح کرتے ہوئے وہ اشارہ کرتے ہیں کہ تقابلی تراکیب عموماً عطف کی شکل میں ہوتی ہیں اور اس صورت کے تحت دو کیفیات یا عناصر کے مابین تقابل کیا جاتا ہے، تملیکی تراکیب میں ملکیت کی نشاندہی ہوتی ہے، تاثیری ترکیبوں میں ترکیب کا ایک جزو اثر پذیر ہوتا دکھائی دیتا ہے، ترصیعی تراکیب میں صنعتِ ترصیع سے ترکیب کے حسن اور شکوہ میں اضافہ کیا جاتا ہے جبکہ تراکیبِ تخرجہ ایک اعتبار سے توصیفی ترکیبوں ہی کی ایک ذیلی صورت ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے مطابق تراکیبِ اقبال میں اجتماعِ اضداد اور قولِ محال کی مثالیں بھی موجود ہیں جن کی وساطت سے شاعر کی نگاہ ظاہر کو چیرتی ہوئی باطن تک پہنچ گئی ہے (۵۷) اسی طرح ڈاکٹر محمد ریاض نے انواعِ ترکیب ہی کی ذیل میں اپنے مضمون: ''تازہ بتازہ نو بنو تراکیبِ اقبال'' میں اقبال کے کلام میں فارسی سابقوں اور لاحقوں (پیش آوند ہا و پس

آ وندہا)، فارسی طریقوں کی جمع اور مسلسل اضافتوں کی مدد سے ترکیبوں کی تشکیل کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ علامہ نے ایک طرف تو فارسی سابقوں اور لاحقوں کے ذریعے ترکیب سازی کا کمال دکھایا ہے، دوسری طرف وہ فارسی طریقے کی دونوں جمعوں (''ہا'' یا ''ن'' کے مفرد پر اضافے) اور مسلسل اضافتوں سے ترکیبوں کی بُنت وتعمیر کرتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ ''بادی النظر میں یہ قابلِ تعریف و توصیف نہیں کہ اُردو میں فارسی جمع اور اضافتوں کے تسلسل کو لایا جائے مگر ہنرمند اور قادر الکلام شعرا و ادبا ان امور کو لائقِ تمجید بنا دیتے ہیں۔ اقبال کے ہاں فارسی جمعیں اور تسلسل اضافات ایسے ہی ہیں۔ شاعر کا ذوقِ انتخاب، موسیقیت کے ساتھ رغبت اور ادب دانی ان نمونوں سے الم نشرح ہے۔ اقبال کا یہ کام فارسی کے اساتذہ شعرا (جیسے سعدی اور حافظ) کے کاموں کی شبیہ ہے، جنھوں نے عربی کے مطنطن کلمات کو ایسے استعمال کیا ہے کہ نگینے میں جڑاؤ کہے جا سکتے ہیں۔'' (۵۸)

ذیل میں کلامِ اقبال سے متذکرہ صورتوں پر مبنی چند تراکیب بطور نمونہ دی جاتی ہیں:

(۱) تراکیبِ اضافی :نازشِ موسمِ گل، نازنیناںِ سمن بر، حنابندِ عروسِ لالہ، غبار آلودۂ رنگ ونسب، بال وپرِ روح الامیں، بندۂ حق بین وحق اندیش، سیلی زدۂ موجِ سراب، گرفتارِ طلسمِ ماہتاب، حدیثِ ماتمِ دلبری، میانِ شاخساراں، بتانِ عہدِ عتیق، بانگِ صورِ سرافیل، لطفِ خلشِ پیکاں، حوصلۂ مردِ ہیچ کارہ، امامِ عاشقانِ دردمند، حلقۂ اربابِ جنوں، ضمیرِ فلکِ نیلی فام، ساقیانِ سامری فن، فروغِ مغربیاں، نظرورانِ فرنگی، شعلۂ نم خوردہ، ساکنانِ عرشِ اعظم، سزاوارِ حدیثِ لن ترانی، غم خانۂ دہقانِ پیر وغیرہ ___ اسی طرح تراکیب اضافی اور عطفی کے ملاپ سے ایسی صورتیں پیدا ہوئی ہیں: سرودِ قمری وبلبل، شریکِ تگ وتاز، شوکتِ سنجر وسلیم، صاحب غفران ولزومات، طلوعِ مہر وسکوتِ سپہرِ مینائی، بے راز ونیازِ آشنائی وغیرہ۔

(۲) تراکیبِ عطفی :بیم ورجا، امیر ووزیر وسلطاں، اوج وپستی، اوّل وآخر، لات ومنات، خاک وخوں، کاخ وکو، ہاوہو، پروبال، سود وسرور وسرود، پیر ومرید، تاروپود، تخت ومصلّٰی، شاعرہ وصورت گر وافسانہ نویس، گوسفندی ومیشی، خموش ومست، خوار وزبوں، صدق ومروت وغیرہ ___ جبکہ مکمل مصرعوں میں ان کی صورت کچھ یوں ہے:

ع قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت

ع خفتگانِ لالہ زار و کوہسار و رودبار

ع شباب و مستی و ذوق و سرور و رعنائی

ع سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو

(۳) تراکیبِ توصیفی: خضرِ خجستہ گام، تلوّن کیش، بتِ پندار، طفلکِ پروانہ خُو، میکدۂ بے خروش، محیطِ بیکراں، طائرِ بلند بال، نالۂ آتشناک، آرزوکی بے نیشی، جہانِ بے بنیاد، ظلمت کدۂ خاک، لذّتِ پیدائی، مردانِ گراں خواب، شوکتِ شاہیں، قومِ نجیب، آہِ سرد۔

(۴) تشبیہی تراکیب :صورتِ ماہی، صورتِ سیماب، مثالِ نگہِ حور، صفتِ سورۂ رحمٰن، صورتِ آئینہ، مثلِ پرنیاں، مانندِ نبات، مثلِ

خورشیدِ سحر، مثالِ سحاب دریاپاش، مثلِ خضرِ خجستہ پا، صفتِ سیلِ رواں، صورتِ چنگیز، شاہیں وار، مانندِ غزالہ، مثالِ بحرِ بے پایاں۔

(۵) استعاراتی تراکیب: پنجۂ خونیں، طورِ معنی، چراغِ لالہ، پرشکستہ، مسافرِ شب، برقِ دیرینہ، خونِ جگر، رنگیں نوائی، پیمانہ بردارِ خمستانِ حجاز، شیر مردوں، بت شکن، بت گر، نغمۂ سحر، خونِ گلچیں، جوہرآئینہ ایام۔

(۶) کنایاتی تراکیب : اسود واحمر، گنبدِ مینائی، ابلہِ جنت، آب وگل، آبِ نشاط انگیز، مسجودِ ساکنانِ فلک، صاحبِ مازاغ، شبنم افشاں، جہانِ گندم وجو، گنجِ آب آورد، مورِ دمگس، شاخِ آہو، گنبدِ نیلوفری، مشتِ خاک، حور وخیام۔

(۷) تجسیمی و تشخیصی تراکیب : دخترِ خوشخرامِ ابر، لیلیٰ معنی، عروسِ شب، لیلائے ظلمت، چشمِ مہرومہ وانجم، عروسِ قمر، لیلیٰ شب، دخترِ دوشیزۂ لیل ونہار، کاروانِ ہستی، ریاضِ سخن۔

(۸) رمزی و علامتی تراکیب : شاہینِ شہِ لولاکؐ، لالۂ آتشیں پیرہن، طفلکِ پروانہ خُو، خونِ دل وجگر، آہوے تاتاری، ساقیِ اربابِ ذوق، مورِ بے مایہ، انگارۂ خاکی، دانشۂ پیرکِ افرنگ، اندازِ کوفی وشامی، فطرتِ اسکندری، آستانِ قیصر وکسریٰ، دولتِ پرویز، منزلِ لیلیٰ، لیلیٰ ذوقِ طلب۔

(۹) تلمیحی و تاریخی تراکیب : آتشِ نمرود، قم باذن اللہ، چادرِ زہراؓ، دولتِ سلمانی وسلیمانی، گلیم بوذرؓ، فاروقی وسلمانی، شانِ سکندری، جنیدی وارد شیری، فغفور وخاقاں، کمالاتِ رومی وعطار، مقالاتِ بوعلی سینا، دلِ جنید ونگاہِ غزالی ورازی، ہلاکِ قیصر وکسریٰ، تاجِ سرِ دارا، چشمۂ حیواں، بت خانۂ بہزاد، خضرِ خجستہ گام۔

(۱۰) تصویری و تمثالی تراکیب : طلوعِ مہر وسکوتِ سپہرِ مینائی، نظارۂ شفق، سرودِ قمری وبلبل، فلکِ نیلگوں، فضائے دشت، نمودِ اخترِ سیماب پا، جوے سرود آفریں، بلبلِ رنگیں نوا، سرخ وکبود بدلیاں، سکوتِ شامِ صحرا۔

(۱۱) ترصیعی تراکیب: اس نوع کی نشاندہی سید حامد نے کی ہے اوران کے مطابق ”ترصیع سے ترکیب کے حسن اور شکوہ میں اضافہ ہوجاتا ہے، مثلاً وہ خضرِ بے برگ وساماں، وہ سفرِ بے سنگ ومیل۔“ (۵۹)

(۱۲) تاثیری تراکیب: ”تاثیری تراکیب میں ترکیب کا ایک جز واثر پذیر ہوتا ہے، مثلاً گل برانداز، تارکِ آئینِ رسولِ مختار، آفاق گیر، جگر گداز، نظارہ سوز، ظلمت رُبا۔“ (۶۰)

(۱۳) تملیکی تراکیب : ”تملیکی تراکیب ملکیت کی نشاندہی کرتی ہیں، مثلاً صاحبِ کتاب، جبینِ بندۂ حق، تختِ کے، میخانۂ حافظ، بت خانۂ بہزاد۔“ (۶۱)

(۱۴) تقابلی تراکیب: خوب وزشت، طلسمِ بود وعدم، صبح وشام، ناخوب وخوب، تمیزِ بندہ وآقا، معرکۂ بیم ورجا، سکوت وفغاں، رزمِ حق وباطل، زندانی نزدیک ودُور ودیر وزود، جہانِ دوش وفردا۔

(۱۵) تراکیبِ تخرجہ: بقول سید حامد: ”توصیفی تراکیب کی ایک ذیلی قسم وہ بھی ہے جسے فنِ تاریخ گوئی سے ایک اصطلاح لے کر

ترکیب تخرجہ کہا جا سکتا ہے، مثلاً: بےغم و بےسوز و ساز، خداے لم یزل، نغمہ ہاے بےصوت، لاشریک، لادینیِ افکار، موجِ بےباک، بےمنتِ تاک، بےسوادی، شمشیرِ بےزنہار۔" (۶۲)

(۱۶) **فارسی طریقوں کی جمع اور تسلسلِ اضافات پر مبنی تراکیب:** نکتہ ہاے دقیق، دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ، خدنگِ سینۂ گردوں، جذبہ ہاے بلند، سزاوارِ حدیثِ لن ترانی، بےغم و بےسوز و ساز، مستِ مئے ذوقِ تن آسانی، بندۂ حق بین و حق اندیش، بتانِ عہدِ عتیق، اندیشہ ہاے افلاکی، نزدیک و دور و دیر و زود، قافلۂ لالہ ہاے صحرائی، تبسمہاے پنہانی، بتانِ وہم و گماں، زنّاری بت خانۂ ایام۔

(۱۷) **فارسی سابقوں اور لاحقوں پر مبنی تراکیب:** آسماں گیر، یاس انگیز، خروش آموز، کم اوراق، سخن رس، سرِ دامن، شبنم آسا، بےمہریِ ایام، بےنیشی، زیبِ گلو، دیریاب، خراجِ اشکِ گلگوں، گلگونہ فروش، دیوِ بےزنجیر، غارت گر، شعلۂ نم ناک، بیگانہ خو، سیماب وار، جبیں گستر، حجاب آمیز، دیرینہ روزی، دیوِ استبداد، عالم فروز، نیم رس۔

(۱۸) **اجتماعِ اضداد اور قولِ محال پر مبنی تراکیب:** اقبال کی "تراکیب میں اجتماعِ اضداد اور قولِ محال کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ ان کا مفہوم صرف یہ ہے کہ شاعر کی نگاہ ظاہر کو چیرتی ہوئی باطن تک پہنچ گئی ہے، (جیسے:) ہنگامۂ خاموش، حجابِ آگہی، سرودِ خموش، عشقِ گرہ کشائی، لطفِ بےخوابی، معجزۂ فن، (بندوں میں) ذوقِ خدائی، سلطانیِ جمہور، چشمۂ آفتاب۔" (۶۳)

تراکیبِ اقبال کا ایک قابلِ غور پہلو، ان پر بہارِ عجم کے اثرات ہیں۔ مکاتیبِ اقبال کے مطالعے سے اس امر کی تصدیق ہوتی ہے کہ علامہ اس بےمثل لغت سے اکثر و بیشتر ارجاع کرتے رہتے تھے، چنانچہ غیر شعوری طور پر ان کی شعری لفظیات و تراکیب اس سے اثر پذیر نظر آتی ہیں۔ یہاں **بہارِ عجم** (طبع نو) کی تینوں جلدوں سے کچھ تراکیب نقل کی جاتی ہیں، جو علامہ کے مہیا کیے گئے نئے تناظر کے باعث شعرِ اقبال کی دلکشی و معنویت میں بیش بہا اضافہ کرتی ہیں:

آب و دانہ، آب و گل، آتشِ نمرود، آدم گری، آزاد مرد، آسماں گیر، آئینہ خانہ، آئینۂ دل، اشکِ آتشیں، اشکِ گلگوں، اشکِ پیازی، اشکِ خونیں، افسانہ خواں، انجم شناس، انجمن آرائی، اے وائے، بادہ خوار، بت گر، بت کدہ، بت شکن، بچۂ باز (بچہ عقاب)، برگِ گل، بےبصر، بےدست و پا، پاے کوب، پریدہ رنگ، پنجۂ مریم (پنجۂ عیسیٰ)، تجلی کدہ (تجلی کدۂ دل)، ترکِ خرگاہی، تشنہ کام، تغافل پیشہ، تگ و تاز، تند و تیز، تہی آغوش، تیشۂ فرہاد، تیغِ دودم، جلوۂ بدمست، جہانگیر، جہاندار، جوانمرد، چراغِ سحری (چراغِ سحر)، چشمۂ حیواں۔ (۶۴)

حرفِ پریشاں، حنابندی، حیرت کدہ، خاکداں، خانۂ تصویر (تصویر خانہ)، خضرِ راہ، خطِ پیمانۂ دل، دارالشفا، زنار پوش، زرِ کامل عیار، زیر و زبر، روح پرور، سالخوردہ، روشن جبیں، سخن گستر، شاخِ آہو، شاخِ نبات، شبنم افشاں، شکر خند، صحرانشیں۔ (۶۵)

غمزۂ ستارہ، معنی پیچیدہ، نفس شماری، نوآئین (آئینِ نو)، نیم رس، نے نواز، ہاوہو، ہزار چشمہ۔(۶۶)

حقیقت یہ ہے کہ اقبال کی یہ نو بہ نو تراکیب محض آرایشِ کلام کا ذریعہ نہیں ہیں اور نہ ہی علامہ نے انھیں اپنی علمیت وفضیلت کا تفوق ثابت کرنے کے لیے استعمال کیا ہے بلکہ ہر شعری مقام پر ان ترکیبوں سے جداگانہ خصایص ابھرے ہیں___ تراکیبِ اقبال زور، دلالت، جامعیت اور بلاغت کے ساتھ ساتھ صوتی حسن اور ترنم ونغمگی جیسے مؤثر اوصافِ شعری سے بھی ہمکنار ہیں اور ان کی وساطت سے معنی آفرینی کا فریضہ تمام تر شعری قرینوں کے ساتھ انجام پایا ہے۔ یہ ترکیبیں کلامِ اقبال پر فارسی کے گہرے اثرات کی نشاندہی بھی کرتی ہیں، نیز ان سے فارسی اور اردو کے مؤقر کلاسیکی سرمائے سے علامہ کے قلبی میلان کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں اقبال کا امتیازِ خاص یہ ہے کہ وہ کہیں بھی روایت کی جاگیر کو بے دریغ لٹاتے نظر نہیں آتے بلکہ زیادہ تر اپنی خداداد تخلیقی صلاحیتوں سے اس میں اضافہ کر گئے ہیں۔ حتیٰ کہ جہاں کہیں انھوں نے روایتی وکلاسیکی ترکیبی سانچے برتے ہیں وہاں بھی اعلیٰ پائے کی فکریات نے ندرت وجدت پیدا کر دی ہے___ جو یقیناً تراکیبِ اقبال کی منفرد، ممیز اور ممتاز خصوصیت ہے۔ سید حامد نے اقبال کی ترکیبوں کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے بجا لکھا ہے:

> اقبال نے تراکیب کے شعری امکانات اور صلاحیتوں کی نقاب کشائی اور تکمیل کو نقطہ ہائے عروج تک پہنچا دیا ہے___ اقبال نے تراکیب سے تصویر کشی کا کام لیا ہے اور صنم تراشی کا بھی۔ اس نے تراکیب سے ایک نئی کائنات کھڑی کی ہے۔ ایک نیا ماحول بنایا ہے، جو تراکیب استعمال کی کثرت اور تمدن کے زوال کی بنا پر بے جان اور جامد ہو گئی ہیں ان کو اقبال نے یا تو ہاتھ نہیں لگایا یا انھیں حیاتِ تازہ بخش دی۔ اس نے بے شمار ترکیبیں وضع کیں۔ بہت سے الفاظ شاعری کی زبان میں داخل کیے۔ ان دونوں کی مدد سے اس نے شاعری کی ایک نئی دنیا بنائی جہاں انحطاط کی دو نشانیوں یعنی تعیش اور یاس میں سے کسی کا گزر نہ تھا۔ یہ ایک جیتی جاگتی، ابھرتی ہوئی دنیا تھی۔ امیدوں، امنگوں، حوصلوں سے لبریز پُر حرکت، پرنُور، پُر خروش، باضمیر، باتدبیر، پُر خیر___ اس دنیا کی مخلوق، اس بازار کی متاع، اس محفل کی زبان ہی نئی تھی۔ اقبال نے اس دنیا کو بسانے میں تخلیقی عرق ریزی کا کمال دکھایا اور اس انداز سے کہ دیکھنے والوں کو یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ یہ صدیوں کا کام ہے، جسے ایک بڑے شاعر نے ایک زندگی میں سمیٹ کر رکھ دیا۔(۶۷)

فصل دوم:

لہجے کے تنوعات

لہجہ،لحن یا' آواز' وہ فنی خوبی ہے جو ڈرامائی شاعری کا جزولاینفک ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ پائے کی شاعری کا ایک امتیازی وصف بھی ہے۔انگریزی میں عموماً اس کے مترادفات کے طور پر'The tongue'، 'Tone'، "'Voice'، 'Sound'، 'accentuation'، 'Cadence'، 'Speech'اور'talk'(۶۸) جیسے الفاظ ملتے ہیں۔اسے'مقامی زبان'یا'Dialect' کے معنی میں بھی قیاس کیا گیا ہے(۶۹) اور بعض اوقات لہجہ صوتیات کے حوالے سے کسی لفظ یا اس کے کسی رکن پر بولتے ہوئے ڈالے گئے ایسے'زور'(Stress) سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے،جس سے وزن اور بحر کی وضاحت ہوتی ہو(۷۰) لغوی اعتبار سے اسے صوت، آواز، صدا، جانداروں کے منہ سے نکلی ہوئی آواز یا آوازوں___ خاص طور پر انسانوں کی جبکہ وہ بولتے،شور مچاتے یا گاتے ہوں یا کسی ایک آدمی کی گفتگو میں فطری طور پر ادا ہونے والی آوازوں کے معنوں میں تفہیم کیا جاتا ہے یعنی اکثر اوقات یہ بولنے والے سے مخصوص ہے(۷۱) تاہم شعری و ادبی سطح پر لہجے کو زیادہ تر'Tone' کا ہم معنی سمجھا جاسکتا ہے جو ذیل کے لفظی مفاہیم میں مستعمل ہے:

Voice showing feeling--- The way your voice sounds that shows how you are feeling, or what you mean---(72)

The quality of sb's voice, especially expressing a particular emotion: speaking in hushed/ low/ clipped/measured tones—— a light/ dry/ sharp/ conversational tone——-a tone of bitterness/ command/ surprise---(73)

جبکہ اس کے اصطلاحی معنی درج ذیل انگریزی اقتباسات سے بخوبی مترشح ہوتے ہیں:

The attitude of the author toward the reader or the subject matter of a literary work. An author's tone may be serious, playful, mocking, angry, commanding, apologetic, and so forth. The term is now often used to mean "Tone of Voice" a different-to-determine characteristic of discoarse

through which writers (and each of us in our daily conversations) reveal a range of attitudes toward every thing from the subject at hand to those whom we are addressing. Some critics simply equate tone with voice, a term reffering to the authorical presence that pervades a literary work, lying behind or beyond such things as imagery, character, plot, or even theme.(74)

A very vague critical term usually designating the mood or atmosphere of a work, although in some more restricted uses it refers to the author's attitude to the reader (e.g. formal, intimate, pompous) or to the subject - matter (e.g. ironic, solemn,satiric, sentimental)---(75)

---

1 An author's attitude or point of view towards his subject--- 2- The devices used to create the mood and atmosphere of a literary work; in this sense the tone of a poem consists of its alliteration, assonance, consonance, diction, imagery, meter, rhyme, symbolism etc. 3- The musical quality in language---(76)

That feature of a poem which shows the poet's attitude toward its theme, toward a speaker or a person addressed in the poem, and toward the reader, its vagueness or precision, the simplicity or complexity of the style, the energy or languor of the rhythms, the character of the stanzaic pattern, the use or abuse of certain technical devices, all contribute to the tone---(77)

The reflection of a writer's attitude (especially towrads his readers), manner, mood and moral outlook in his work; even, perhaps, the way his personality pervades the work. The counterpart of tone of voice in speech, which may be friendly, detached, pompous, officious, intimate, bantering and so forth---(78)

اسی طرح فارسی میں لہجے کو ''لحن'' سے تعبیر کر کے اس کا تعلق زیادہ تر الفاظ کی نشست و برخاست اور اُتار چڑھاؤ سے جنم لینے والے آہنگ (Rhythm) یا آواز (voice) سے قائم کیا گیا ہے جو مجموعی اندازِ بیان سے ابھرتا ہے اور ہمارے مسموعات یا گوشِ تخیل سے ٹکرا کر تخلیق کار کے متنوع جذبات کو مختلف اسالیب میں پیش کر دیتا ہے۔ ''لحن'' کی توضیح کرتے ہوئے میر صادقی واژہ نامۂ هنرِ شاعری میں لکھتے ہیں:

آواز و نغمہ و در اصطلاح موسیقی مجموعہ صداهایی کہ باز یروبمی خاص و ترتیبی مشخص در دُنبالِ یکدیگر قرار گرفتہ باشند۔۔۔(۷۹)

گویا لہجہ 'Tone' سے قریب تر تو ہے ہی مگر الفاظ کی نشست و برخاست سے پیدا ہونے والی موسیقیت کے اعتبار سے اسے انگریزی اصطلاح 'voice' کی قریبی شکل کے طور پر بھی سمجھا جا سکتا ہے، جس کی وضاحت Chris Baldick نے اپنی تالیف *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* میں اس طرح کی ہے:

> Voice: a rather vague metaphorical term by which some critics refer to distinctive features of written work in terms of spoken utterance. The voice of a literary work is then the specific group of characteristics displayed by the narrator or poetic 'speaker' or, in some uses, the actual author behind him), assessed in terms of tone, style, or personality. Distinctions between various kinds of narrative voice tend to be distinctions between kinds of narrator in terms of how they address the reader (rather than in terms of their perception of events, as in the distinct concept of point of view). Like wise in non-narrative poems, distinctions can be made between the personal voice of a private lyric and the assumed voice (the persona) of a dramatic monologue.(80)

شعری و ادبی محسنہ فنی کے طور پر محققین فن کی متعین کردہ ان تعاریف کی رو سے لہجہ یا لحن (Tone) ایک قدرے مبہم تنقیدی اصطلاح ہے جو عام طور پر کسی فن پارے یا تخلیقی کام کا مزاج یا فضا متعین کرتی ہے۔ اسے مصنف یا شاعر کا اپنے قاری یا فن پارے کے موضوعاتی مواد کی جانب رویے یا نقطۂ نظر کا نام بھی دیا جا سکتا ہے یا یہ فنکار کی کیفیت مزاج یا عارضی خاص جذباتی حالت اور اخلاقی زاویۂ نگاہ کا عکس، وسیلہ اور راستہ ہے جس سے اس کی شخصیت اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ لہجے کی یہ اصطلاح اکثر و بیشتر "Tone of Voice" کے معنوں میں استعمال ہوتی ہے جو کہ زبانی ابلاغ یا تقریر اور بات چیت کی انوکھی صفت یا مظہر ہے اور کسی تخلیقی سرگرمی میں تخلیق کار کی موجودگی کو ظاہر کرتی ہے۔ شاعری کی یہ آواز سنجیدہ و متین، چنچل، شوخ اور طناز، طعن و تشنیع آمیز، غصیلی، حکمیہ، معذرت خواہانہ، جوشیلی، دبی ہوئی، رسمی، موافقِ دستور یا حسبِ ضابطہ، ہزلیہ و استہزائیہ، جذباتی، دوستانہ، غیر متعصبانہ، شاہانہ اور بلند آہنگ یا ٹھسے کی، مہربان، بے لوث اور منفعل، نجی و ذاتی اور

انتہائی باطنی یا بنیادی نوعیت کی ہوسکتی ہے۔ زیادہ متعین پیمانوں اور استعمالات میں یہ تخلیق کار یا مصنف کے اپنے پڑھنے والے کی طرف رویے کی نشاندہی کرتی ہے، جس کے تحت فن کار مختلف امور سے متعلق مواد کی ترسیل انتہائی موثر طور پر کر لیتا ہے۔ یہ 'آواز' کسی بھی فن پارے کے عقب یا پس منظر میں موجود ہوتی ہے یا مختلف تمثالوں، کرداروں، پلاٹ، حتیٰ کہ موضوع یا مواد کی صورت میں بھی ظاہری اور خارجی طور پر موجود رہتی ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ لہجہ ولحن اور آواز یا "Tone" اور "Voice" ان ترکیبوں اور طریقوں کا نام ہے جو کسی فن پارے کی فضا کو تخلیق کرنے کے لیے وضع کیے جاتے ہیں۔ اسی نسبت سے کسی نظم کا لہجہ اس میں موجود تجنیسی حربوں، صوتی مشابہتوں، الفاظ یا ترتیل میں ہم آہنگی، لفظیات، وزن وقوافی اور تمثال کاری وعلامتیت وغیرہ پر بھی مشتمل قرار دیا جاسکتا ہے۔ لہجہ یا 'آواز' کو زبان کی موسیقیائی کیفیت (Musical quality) کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ نظم کا ابہام، معنی کے اعتبار سے ٹھیک ٹھاک اور درست ہونے کی کیفیت یا حالت، اسلوب کی سلاست یا پیچیدگی، متوازن آہنگ کی توانائی یا ماندگی، اسٹینزائی نمونے کے کردار اور کسی ثابت یا مسلمہ تکنیکی حربے کا استعمال یا عدم استعمال ـــــ سب ہی لہجے کی تشکیل میں حصہ ڈالتے ہیں۔

شاعری میں لہجے کی اہمیت مسلمہ ہے اور ایک باکمال شاعر لہجاتی 'اتار چڑھاؤ سے اپنے مطمح نظر کی ترسیل موثر طور پر انجام دیتا ہے یوں سمجھیے کہ فرد کا کسی خاص ڈھب یا انداز سے بات کرنا لہجہ کہلاتا ہے۔ خاص طور پر شاعر جب اپنے جذبات واحساسات کو بیان کے مخصوص قالب میں ڈھالتا ہے، تو اس کے مخصوص لب ولہجے کا تعین ہوتا ہے۔ سید وقار عظیم نے فن کار کے ہاں لہجے کی اہمیت وافادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے درست لکھا ہے کہ:

> شاعر اور ادیب کے ذکر وفکر اور خیال وبیان اور اس کے خارجی ماحول میں بڑا گہرا ربط ہوتا ہے۔ خارجی ماحول جس طرح شاعر اور ادیب کی شخصیت کی تشکیل وتعمیر کے مختلف مرحلوں میں اپنا اثر دکھاتا ہے، اسی طرح اس کے فکر، احساس اور جذبے کی مخصوص کیفیتیں بھی اس سے متاثر ہوتی رہتی ہیں۔ ماحول کے تغیر کے ساتھ شخصیت کا تغیر بھی واضح ہوتا ہے اور یوں شخصیت وقت اور ماحول کے ساتھ مطابقت اور ہم آہنگی پیدا کرنے کا عمل جاری رکھتی ہے۔۔۔ جس طرح کسی شاعر یا ادیب کے فکر واظہار میں ماحول کے زیر اثر تغیرات کا پیدا ہونا، اور ان دونوں چیزوں کے انداز میں اتار چڑھاؤ کی کیفیتوں کا نمایاں ہونا ضروری ہے اسی طرح یہ بھی لازمی ہے کہ اس کی تخلیقات پر اس کے مخصوص مزاج اور شخصیت کا رنگ غالب رہے اور شاعر کے افکار واظہار میں جس طرح ماحول کے اثرات کی جھلکیاں نمایاں ہوتی رہیں اسی طرح اس کے بنیادی مزاج اور شخصیت کا مخصوص انداز بھی ان جھلکیوں میں اپنا عکس شامل کرتا رہے۔ یہ دونوں چیزیں مل جل کر شاعر اور ادیب کے اس لہجے کے تعین میں حصہ لیتی ہیں، جو اس کی مختلف فنی تخلیقات میں گوناگوں صورتیں اختیار کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی ادبی اور شاعرانہ تخلیق کا جائزہ لیتے وقت جہاں اور بہت سی چیزوں پر نظر پڑتی ہے، وہاں ایک چیز جو خصوصیت کے ساتھ قاری کو اپنی کھینچتی ہے وہ اس ادبی اور شاعرانہ تخلیق کا لہجہ ہے۔۔۔(۸۱)

اقبال کی شعری تخلیقات میں بھی لہجے کا تنوع دیدنی ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں اپنے مخصوص مزاج اور شخصیت کا اظہار کرنے

کے ساتھ ساتھ متنوع افکار ونظریات کی پیش کش بھی بڑے دلکش پیرائے میں کی ہے۔ ان کے ہاں گونا گوں لہجے ملتے ہیں جو مختلف موضوعات ومضامین پر ان کے داخلی واردات کی بھرپور نمایندگی کرتے ہیں۔ دراصل ''اقبال کا لہجہ وقت اور ماحول کے مطابق اتار چڑھاؤ کو اختیار کرتا رہتا ہے، کسی بات پر زور تو کسی پر ہلکے انداز سے گزر جانا اقبال کے اسلوب کی نمایاں خوبی ہے۔ اقبال کے بیانات بالکل سپاٹ نہیں ہوتے بلکہ ان میں پہلوداری کے سبب فکر میں ارتعاش پیدا کرنے کی صلاحیت پائی جاتی ہے جو ایک خاص قسم کی فضا بندی کرتی ہے۔ اسی شعری فضا سے قاری یا سامع کی ذہنی سطح بلند سے بلند تر ہوتی رہتی ہے۔۔۔'' (۸۲) یوں تو علامہ کے ہاں اظہار کے کم وبیش تمام ہی لہجے ملتے ہیں تاہم ان کے نمایاں ترین لہجوں میں حکیمہ وفلسفیانہ لہجہ، نشاطیہ ورجائیہ لہجہ، خود کلامی کا لہجہ، ڈرامائی لہجہ، بیانیہ لہجہ، دعائیہ، فخریہ، حزنیہ، ندائیہ اور سوالیہ لہجہ، تخیلاتی وماورائی اور مدلل واستدلالی لہجہ خصوصیت کے ساتھ شامل ہیں۔ ان تمام لہجوں کے اتار چڑھاؤ سے انھوں نے اپنے افکار ونظریات کو جس کمال فن سے پیش کیا ہے، اس کی مثال نہیں ملتی۔ مزید برآں اس فنی پہلو کی موجودگی نے ان کے شعر پاروں کی ڈرامائیت اور غنائیت میں بیش بہا اضافہ کیا ہے۔

یہاں قدرے اختصار کے ساتھ اقبال کی شاعری کے لہجوں کا ایک جائزہ پیش کیا جاتا ہے:

(۱) حکیمانہ و مفکرانہ لہجہ:

یہ اقبال کا بنیادی لہجہ ہے اور ایک مفکر وفلسفی ہونے کے ناتے ان کے ہاں اس لہجے کی نمود کثرت سے ہوئی ہے۔ ان کے حکیمانہ لہجے میں داخلی جذبات واحساسات اور پیغام کے تقاضوں نے اس قدر رنگ بھر دیے ہیں کہ اس ایک لحن میں حد درجہ تنوع پیدا ہو گیا ہے۔ خصوصاً علامہ کی وہ منظومات جو ڈرامائی خصایص سے ہمکنار ہیں، ان میں ان کے حکمت آمیز لہجے نے طرح طرح کے ڈھب اختیار کیے ہیں۔ کہیں بے تکلفی کا انداز ہے تو کہیں طنز کی تلخی ہے، کہیں وہ شوخ اور بے ساختہ ورواں آہنگ اپناتے ہیں اور کہیں یوں بھی ہوا ہے کہ دردمندی، سوز وگداز اور وفور جذبات کے سبب اقبال کا حکمیہ لہجہ رقت انگیز پیرائے میں ڈھل گیا ہے۔ ''لہجے کا یہ فرق اقبال کی ان نظموں میں اور بھی واضح ہے، جن میں اقبال کی حیثیت مفکر حیات سے زیادہ حکیم الامت کی ہے۔ ایسی نظموں میں اقبال نے زندگی کے مسائل کو قرآنی حقائق کی روشنی میں دیکھا اور جانچا ہے اور مسلمانوں کے ماضی، حال اور مستقبل کو محض جذباتی انداز سے دیکھنے کے بجائے انھیں اپنے نظام فکر میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ ان نظموں میں جا بجا اقبال کے فلسفہ خودی اور بے خودی کے رموز ونکات کی شاعرانہ وضاحت ہوتی ہے۔'' (۸۳) حقیقت یہ ہے کہ ذات کے مسائل ہوں یا عصری سیاسی حالات کی پیچیدگیاں ـــــ افراد قوم کے جذبۂ عمل کو مہمیز کرنا ہو یا ملت اسلامیہ کی درپیش صورتحال کو گرفت میں لانا ـــــ کسی اخلاقی نکتے یا زاویے کی تفہیم کرانا مقصود ہو یا اپنے مخصوص اور کلیدی تصورات و نظریات کی ترسیل وابلاغ ـــــ ذات مطلق کے اسرار کو جاننے کی طلب کا اظہار ہو یا مظاہر کائنات کی پُراسراریت کا سراغ لگانے کی خواہش ـــــ وہ ہر مقام پر ایک ایسے فلسفی کی حیثیت سے نظر آتے ہیں جس کے معجز آثار قلم میں حکمت وتدبر کے خزینے پوشیدہ ہیں۔ پھر کمال

یہ ہے کہ انھوں نے اپنے فلسفیانہ اور شاعرانہ لہجے میں بہت کم فرق رکھا ہے، اتنا کہ متنوع محاسن شعری کی شمولیت سے بعض اوقات تو یہ تفاوت ختم ہی ہو جاتا ہے۔ دیکھیے ذیل کے اشعار میں حکیمانہ و مفکرانہ لہجے کی نمود کس خوش سلیقگی سے ہوئی ہے اور انھوں نے ہر جگہ تحرک و حرارت زیست کے جذبات کو کتنی لطافت سے مقدم رکھا ہے:

آہ! سیماب پریشاں، انجمِ گردوں فروز
شوخ یہ چنگاریاں، ممنونِ شب ہے جن کا سوز
عقل جس سے سر بہ زانو ہے وہ مدت ان کی ہے
سرگزشتِ نوعِ انساں ایک ساعت ان کی ہے
پھر یہ انساں، آں سوے افلاک ہے جس کی نظر
قدسیوں سے بھی مقاصد میں ہے جو پاکیزہ تر
جو مثالِ شمع روشن محفلِ قدرت میں ہے
آسماں اک نقطہ جس کی وسعتِ فطرت میں ہے
جس کی نادانی صداقت کے لیے بے تاب ہے
جس کا ناخن سازِ ہستی کے لیے مضراب ہے
شعلہ یہ کمتر ہے گردوں کے شراروں سے بھی کیا
کم بہا ہے آفتاب اپنا ستاروں سے بھی کیا
(ب د،۲۳۲۔۲۳۳)

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب ، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قباے صفات
سلسلۂ روز و شب، سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم کائنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب، صیرفیِ کائنات
(ب ج،۹۳)

ہر خاکی و نوری پہ حکومت ہے خرد کی
باہر نہیں کچھ عقلِ خداداد کی زد سے
عالم ہے غلام اس کے جلالِ ازلی کا
اک دل ہے کہ ہر لحظہ الجھتا ہے خرد سے
(ض ک،۳۹)

یہی فرزندِ آدم ہے کہ جس کے اشکِ خونیں سے
کیا ہے حضرتِ یزداں نے دریاؤں کو طوفانی
فلک کو کیا خبر یہ خاکداں کس کا نشیمن ہے
غرض انجم سے ہے کس کے شبستاں کی نگہبانی
اگر مقصودِ کل میں ہوں تو مجھ سے ماورا کیا ہے
مرے ہنگامہ ہاے نو بہ نو کی انتہا کیا ہے؟
(ا ح،۵۰)

(۲) خطابیہ و ندائیہ لہجہ:

ٹی۔ ایس ایلیٹ نے شاعری کی تین آوازوں کا ذکر کر کے دوسری 'آواز' اس شاعر کی قرار دی ہے جو سامعین سے مخاطب ہوتا ہے،

خواہ ان کی تعداد کم ہو یا زیادہ۔ اس سلسلے میں شاعر اپنی آواز کے ساتھ ساتھ بسا اوقات اختیار کی ہوئی آواز میں بھی مخاطبت کرتا دکھائی دیتا ہے تا کہ اس کا مطمحِ نظر سامعین یا قارئین تک نہایت درجے کی تاثیر کے ساتھ پہنچ سکے۔ چنانچہ خطابت کا وصف کسی بھی شعر پارے کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ اسی اہمیت کے پیشِ نظر انگریزی ادبیات میں 'خطابیہ نظم' (Ode) ایک پُر تاثیر صنفِ شعری کے طور پر ابھرتی ہے جو ایک اعتبار سے 'غنائیہ' (Lyric) کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ خطابیہ نظم قدرے طویل ہوتی ہے اور اس کے تحت شاعر کسی فرد، چیز یا خارجی مظہر سے مخاطب ہو کر اپنے داخلی جذبات واردات کا اظہار کرتا ہے ___ علامہ کے ہاں خطیبانہ لہجے پر مبنی منظومات میں اس صنف کے اثرات محسوس کیے جا سکتے ہیں تاہم ان کے اس قبیل کے منظومے زیادہ تر مختصر ہیں۔ جابر علی سید نے خطابت کے اسی عنصر کو سامنے رکھ کر اپنے مضمون ''اقبال اور خطابیہ نظم'' میں ان کے ہاں خطابیہ نظموں (Odes) کا سراغ لگایا ہے اور اس ضمن میں وہ خصوصی طور پر بانگِ درا کی منظومات ''ہمالہ''، ''گلِ رنگیں''، ''مرزا غالب''، ''آفتاب''، ''شمع''، ''ابرِ کہسار'' (جسے وہ 'اوڈ' کی معکوس تکنیک قرار دیتے ہیں جس میں ابرِ کہسار منظر اور افادیت کے تناظر میں خود کلام مظہر ہے) ''آفتابِ صبح''، ''گلِ رنگیں''، ''گلِ پژمردہ''، ''موجِ دریا''، ''رخصت اے بزمِ جہاں''، ''تصویرِ درد''، ''ہندوستانی بچوں کا قومی گیت''، ''ترانۂ ہندی''، ''عبدالقادر کے نام''، ''داغ''، ''فلسفۂ غم'' (سر فضل حسین بیرسٹرایٹ لا کے نام) کو وہ خالصتاً رومانوی، وطنی اور اخلاقی جذبات سے مملوٗ 'خطابیے' قرار دیتے ہیں (۸۴) علامہ کا خطیبانہ انداز مکمل نظموں کے ساتھ ساتھ متفرق اشعار میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ یہ رنگِ خطابت بڑے تنوعات رکھتا ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال کے کلام میں رنگِ خطابت نے کمال درجے کا شکوہ و طنطنہ پیدا کر دیا ہے۔ اس حوالے سے پروفیسر حمید احمد خان کا تو یہاں تک کہنا ہے کہ ''ہمارے اور کسی شاعر کے لب و لہجے میں یہ طنطنہ نہیں ملتا۔ قدرت کی آوازوں میں اگر کسی آواز سے اقبال کے اندازِ تکلم کی مثال دی جا سکتی ہے تو وہ بادل کی گرج ہے۔۔۔ اقبال جب زبان کھولتے ہیں، ہمیں خود بخود احساس ہوتا ہے کہ ایک عظیم الشان شخصیت ہم سے مخاطب ہے۔۔۔ یہ لب و لہجہ بولنے والے کی شخصی عظمت کا خود بخود اعلان کرتا ہے۔ اقبال کے کلام میں (جو) ایک گونج بلکہ گرج ہے، یہ اقبال کی شخصیت کی گرج ہے جو ایک بھونچال کی دھمک کی طرح صاف سنائی دیتی ہے۔۔۔'' (۸۵) تاہم ہر رنگ میں کھوکھلی گھن گرج کے بجائے معنی خیز تاثیر ضرور موجود ہے۔ وہ خطاب کرتے ہوئے کہیں بھی لفظوں کا خزانہ بے دریغ نہیں لٹاتے بلکہ اپنے جذبات و احساسات کی آمیزش سے اسے بہت زیادہ نرم گرم بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اقبال کی خطابت دھیمی ہو یا پُر جوش ___ وہ تلقین عمل کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے اور نہ ہی انھوں نے اپنے شعر پاروں کو 'نعرہ' بننے دیا ہے۔ خواجہ منظور حسین نے ''شعری خطابت اور بلند آہنگی'' کے زیرِ عنوان لکھتے ہوئے اقبال کے خطیبانہ لہجے کو ''موعظانہ خطابت'' سے تعبیر کیا ہے۔ وہ ان کے اس لہجے کے رنگ و آہنگ سے یوں متعارف کراتے ہیں:

فن کے جن استادوں سے اپنی تخلیقی زندگی کے کسی نہ کسی دور میں اقبال خاص طور پر اثر پذیر ہوئے، ان کا مافیہ 'ورائے شاعری چیزے دگر' کے زمرے میں آتا ہے۔۔۔ اقبال نے بھی شعری خطابت کے سارے گُر اور سر برتے ہیں۔ 'شکوہ' اور 'جوابِ شکوہ' میں خطابت اپنی رو میں کہیں کہیں شعری لطف و خوبی کو بہا لے گئی ہے۔ اپنے بلند شعری اغراض و مقاصد کا ان کے ہم آہنگ لہجے میں اعلان انھوں نے پہلی بار اپنی

نظم 'عبدالقادر کے نام' میں کیا ہے۔۔۔ڈرامائی خطابت 'افکار ابلیس' میں ملتی ہے جس کے بعض شعر آہنگ میں ملٹن سے ٹکر کھاتے ہیں۔۔۔ اقبال کا فکر بلند صفت برق چمکتا ہے اور اس کا آہنگ بعض اوقات 'غریو تندر'' 'غریو رعد' اور 'صدائے صور اسرافیل' کی کڑک رکھتا ہے۔۔۔(۸۶)

چند مثالیں:

اٹھ کہ ظلمت ہوئی پیدا افقِ خاور پر — بزم میں شعلہ نوائی سے اجالا کر دیں
ایک فریاد ہے مانندِ سپند اپنی بساط — اسی ہنگامے سے محفل تہ و بالا کر دیں
اہلِ محفل کو دکھا دیں اثرِ صیقلِ عشق — سنگِ امروز کو آئینۂ فردا کر دیں
جلوۂ یوسفِ گم گشتہ دکھا کر ان کو — تپش آمادہ تر از خونِ زلیخا کر دیں
اس چمن کو سبق آئینِ نمو کا دے کر — قطرۂ شبنمِ بے مایہ کو دریا کر دیں

(ب د،۱۳۲)

بتا کیا تری زندگی کا ہے راز — ہزاروں برس سے ہے تو خاک باز
// // // // — // // // //
زمیں میں ہے گو خاکیوں کی برات — نہیں اس اندھیرے میں آبِ حیات
زمانے میں جھوٹا ہے اس کا نگیں — جو اپنی خودی کو پرکھتا نہیں
بتانِ شعوب و قبائل کو توڑ — رسومِ کہن کے سلاسل کو توڑ
یہی دینِ محکم، یہی فتح باب — کہ دنیا میں توحید ہو بے حجاب

(ب ج،۱۵۲)

اے پیرِ حرم! رسم و رہِ خانقہی چھوڑ — مقصود سمجھ میری نوائے سحری کا
اللہ رکھے تیرے جوانوں کو سلامت! — دے ان کو سبق خودشکنی، خودنگری کا
تو ان کو سکھا خارا تراشی کے طریقے — مغرب نے سکھایا انھیں فن شیشہ گری کا
دل توڑ گئی ان کا صدیوں کی غلامی — دارو کوئی سوچ ان کی پریشاں نظری کا

(ض ک،۵۸)

نکل کر خانقاہوں سے ادا کر رسمِ شبیری — کہ فقرِ خانقاہی ہے فقط اندوہ و دلگیری
ترے دین و ادب سے آ رہی ہے بوئے رہبانی — یہی ہے مرنے والی امتوں کا عالمِ پیری

شیاطینِ ملوکیت کی آنکھوں میں ہے وہ جادو　　　　کہ خود نخچیر کے دل میں ہو پیدا ذوقِ نخچیری

(اح،۳۸)

ڈاکٹر سہیل بخاری نے اپنی کتاب اقبال ــــ مجدد عصر میں 'خطاب' کے عنوان سے اقبال کے خطابیہ لہجے کے مختلف رنگوں سے آگاہ کراتے ہوئے لکھا ہے کہ علامہ کے ذوقِ خطابت کا اندازہ ''میں'' اور ''تو'' کی بکثرت مستعمل ضمیروں سے بخوبی ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں کوئی ان کا مقابل نہیں اور ایسا کر کے انھوں نے گویا اس امر کا ثبوت فراہم کیا ہے کہ اُس وقت کے مزاج اور ماحول کا تقاضا یہی تھا۔ وہ اقبال کے نو بہ نو خطابات کی نشاندہی اس طرح کرتے ہیں:

۔۔۔ اس کا مخاطب ہمیشہ اس کے سامنے ہوتا ہے، جسے وہ ضمیر واحد حاضر ''تو'' سے مخاطب کرتا ہے اور یہ اس کا عام دستور ہے کہ چاہے وہ مسلمان قوم کا کوئی نمایندہ فرد واحد ہو، چاہے وہ خود اقبال کی ذات ہو، کوئی غیر ذی روح شے ہو یا اور کوئی مظہر فطرت، اقبال ہمیشہ اسے ''تو'' کہہ کر بلاتا ہے اور صیغۂ امر میں بولتا ہے، جیسے 'سُن'، 'کہہ'، 'گزر جا'، 'آ تجھ کو بتاؤں'، 'میں تجھ کو بتاتا ہوں' وغیرہ ــــ اس انداز تخاطب سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ متکلم کسی بلند دنیوی یا روحانی منصب پر فائز ہے اور اسی بلندی سے خطاب کر رہا ہے۔۔۔ وہ (اقبال) اپنا مخاطب ہمیشہ ساتھ رکھتا ہے اور جب چاہتا ہے، خلوت میں انجمن سجا لیتا ہے۔ وہ اور سب کچھ بھول سکتا ہے، پر اپنے مخاطب کو کبھی نہیں بھولتا بلکہ اسے ایسی ایسی جگہ لے جاتا ہے، جہاں اس کے ساتھ اور کوئی نہیں ہوتا۔۔۔ وہ اپنے مخاطب کو بار بار ٹوک کر یہ احساس بھی دلاتا رہتا ہے کہ میں تجھ کو بھولا نہیں ہوں۔ کبھی وہ اس کے ساتھ اپنی ذات کو بھی شامل کر لیتا ہے اور میں اور تو یا میرا اور تیرا وغیرہ کی گردان شروع کر دیتا ہے اور کبھی وہ مخاطب سے اپنا موازنہ کرنے لگتا ہے۔۔۔ (۸۷)

ڈاکٹر سہیل بخاری نے خطابت کے کلیدی اصولوں یا لوازمات کی روشنی میں بھی شعر اقبال کو پرکھنے کی کوشش کی ہے اور یہ موقف قائم کیا ہے کہ اقبال ایک خطیب کی طرح کسی بلند سطح سے مخاطب ہوتے ہیں، بار بار اپنی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں، بلند آواز میں گویا ہوتے ہیں، مدلل انداز اپناتے ہیں، اعتمادِ نفس سے ہمکنار ہیں اور اپنے مخاطب سے حد درجہ ہمدردی رکھنے کے باعث اخلاص کا پیرایۂ بیان اختیار کرتے ہیں۔ پھر سب سے بڑھ کر یہ کہ خطاب کی بلند سطح ہر جگہ ان کے ہاں موجود رہی ہے جو تجربات زندگی کے ساتھ ساتھ کون و مکاں کے تمام تر جلوے رکھتی ہے ــــ مذکورہ عناصر کے ضمن میں بالِ جبریل کی ایک غزل سے چند شعر ملاحظہ ہوں:

تری نگہ فرومایہ، ہاتھ ہے کوتاہ　　　　ترا گنہ کہ نخیلِ بلند کا ہے گناہ
گلا تو گھونٹ دیا اہلِ مدرسہ نے ترا　　　　کہاں سے آئے صدا لا الٰہ الا اللہ
خودی میں گم ہے خدائی، تلاش کر غافل!　　　　یہی ہے تیرے لیے اب صلاحِ کار کی راہ
حدیثِ دل کسی درویشِ بے گلیم سے پوچھ　　　　خدا کرے تجھے تیرے مقام سے آگاہ

//　　//　　//　　//　　//　　//　　//　　//

نہ ہے ستارے کی گردش نہ بازیِ افلاک　　خودی کی موت ہے تیرا زوالِ نعمت و جاہ

(ب ج،۴۶)

شعر اقبال میں خطابیہ لہجہ اس کثرت سے موزوں ہوا ہے کہ اس کی نظیر کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ اس پر طرّہ یہ کہ شعریت اور رچاؤ کے لحاظ سے بھی یہ بلند پایہ، کارگر اور نہایت معنی خیز ہے۔ "میں اور تو"، "تیرا اور میرا"، "تم اور تمہارے" جیسی ضمایر کے ساتھ ساتھ خطابیہ لحن کے کلیدی ندائیہ حروف (یعنی "اے") اور صیغۂ امر کا کثرت سے استعمال اس امر کی دلیل کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے کہ خطابت کے لہجے کی پیش کش میں اقبال کم عدیل ہیں حتیٰ کہ کلام اقبال میں صرف اس ایک حرف ندائیہ "اے" سے آغاز پذیر اشعار کی تعداد بھی اچھی خاصی ہے اور اگر اس ضمن میں صرف مصاریع کا جائزہ لیں تو اردو مجموعوں میں تقریباً ۱۰۲ مقامات ایسے ہیں جہاں "اے" کے ندائیہ حرف سے مصرعوں کا آغاز کیا گیا ہے، مثلاً چند شعر:

اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ حیلہ گر　　شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات

(ب د،۲۶۲)

اے لا الٰہ کے وارث! باقی نہیں ہے تجھ میں　　گفتارِ دلبرانہ، کردارِ قاہرانہ!

(ب ج،۵۴)

اے شیخ، امیروں کو مسجد سے نکلوا دے　　ہے ان کی نمازوں سے محراب تُرش ابرو

(ض ک،۱۷۳)

اے کہ غلامی سے ہے روح تری مضمحل　　سینۂ بے سوز میں ڈھونڈ خودی کا مقام!

(ا ح،۳۵)

نظموں کے ساتھ ساتھ غزلوں میں بھی خطاب کا یہ رنگ موجود ہے، جیسے:

اے رہروِ فرزانہ، رستے میں اگر تیرے　　گلشن ہے تو شبنم ہو، صحرا ہے تو طوفاں ہو

(ب د،۲۸۰)

لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی　　ہاتھ آ جائے مجھے میرا مقام اے ساقی

(ب ج،۱۲)

دریا میں موتی! اے موجِ بے باک　　ساحل کی سوغات؟ خار و خسِ و خاک

(ض ک،۱۱۳)

اسی طرح کلام اقبال میں ایسی نظمیں کثرت سے ہیں، جو کلی طور پر خطیبانہ لے رکھتی ہیں۔ جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ خطابیہ رنگ

علامہ کی شخصیت کا لازمی حصہ تھا، بقول ڈاکٹر سید صادق علی:

> دراصل تخاطب کا یہ انداز شاعر کی پیغمبرانہ حیثیت اور داعیانہ شخصیت کا پرتو ہے۔ ایک معمولی درجے کا شاعر اتنی اونچی سطح پر اور اتنی بلند آواز میں خطاب کی جرأت نہیں کر سکتا۔ ایسی اونچی لے میں وہی شاعر خطاب کر سکتا ہے جسے اپنے نفس پر اعتماد ہو، جو اپنے بیانات کی صداقت پر کامل یقین رکھتا ہو اور جو اپنے مخاطب سے بے پناہ خلوص اور ہمدردی رکھنے کے ساتھ ساتھ اسے آگاہ کرتے رہنا ایک اہم فریضہ تصور کرتا ہو اور یہ تمام اوصاف اور خوبیاں بلاشبہ اقبالؔ کی ذات میں موجود تھیں۔۔۔(۸۸)

یوں کلامِ اقبال میں آغاز سے آخر تک شاعری کی اس ''دوسری آواز'' سے بھرپور استفادہ کیا گیا ہے اور اقبال نے اپنے ہر مجموعے میں خطیبانہ لہجے کی نادرہ کاری دکھائی ہے ___ **بانگ درا** میں زیادہ تر رومانوی اور احساس ملت پر مبنی خطابت ہے۔ **بالِ جبریل** میں خدا، حیات اور کائنات سے متعلق آفاقی مباحث چھیڑتے ہوئے اس لہجے سے مدد لی گئی ہے **ضرب کلیم** (کہ جس میں خطابیہ رنگ کمال درجے کا گہرا، سادہ اور پُرکار ہے!) میں عصری سیاسی اور تہذیبی حالات میں راہِ عمل سجھانے کے لیے اس رنگ گفتار کو پسند کیا گیا ہے ___ جبکہ **ارمغان حجاز** کے ڈرامائی منظوموں اور دوبیتیوں میں خطابت کے جواہر ریزے ملتے ہیں اور بہت خوب ملتے ہیں ___ پھر کمال یہ ہے کہ ہر جگہ خطابت پر مہارت لائقِ داد ہے اور ہر کہیں ڈاکٹر سہیل بخاری کے الفاظ میں مخاطبت کے دوران:

> اقبالؔ کے کلام میں ایسی بلند ذہنی سطح ملتی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ دنیا میں رہتے ہوئے بھی دنیا سے کچھ اوپر اٹھا ہوا ہے اور اس کی نگاہ میں کون و مکاں کے تمام جلوے بیک وقت موجود ہیں۔۔۔ اور جب وہ بلند فضاؤں سے جھک کر دیکھتا ہے تو زمین کے پردے پر بے شمار ناہمواریاں اور انسانی روح پر ان گنت جراحتیں نظر آتی ہیں۔ وہ انسانیت کو اس کی پستی سے اٹھانے کی سعی کرتا ہے، دکھے ہوئے دلوں کو بیراگ اور ماورائیت سے تسکین دیتا ہے اور ذہن انسانی کو اس بلندتر اور وسیع تر منظر کے سامنے لاکھڑا کرتا ہے جس کے ڈانڈے ازل اور ابد سے ملے ہوئے ہیں۔۔۔ اقبالؔ کو اس نیچی اونچی سطح کا بھی شعور ہے جس پر وہ خود اور اس کا مخاطب کھڑا ہوا ہے۔ اس کی آواز میں وہ توانائی اور خود اعتمادی بھی ہے جو لوگوں کو اپنی طرف کھینچتی ہے اور اس کے تفکر میں وہ بلندی اور بصیرت بھی ہے، جو گرے ہوؤں کو اوپر اٹھاتی ہے اور ان کے ذہنوں کو جلا بخشتی ہے۔ ایک طرف ''شکوہ'' اس کے جوش خطابت کی روشن مثال ہے تو دوسری طرف مختلف قسم کے چھوٹے بڑے مکالمے اسی ذوق کی نشاندہی کرتے ہیں اور یوں اقبالؔ شروع سے آخر تک پیغمبرانہ لہجے میں خطاب کرتا سنائی دیتا ہے.....(۸۹)

(۳) خود کلامی کا لہجہ:

ڈرامائی خود کلامی (Dramatic Monologue) جسے ایلیٹ نے شاعری کی 'پہلی آواز' قرار دیا ہے، لہجے کی وہ صورت ہے، جس میں ایک کردار کی گفتگو ہوتی ہے اور نظم کا پس منظر یا منظر نامہ آہستہ آہستہ ظاہر ہوتا چلا جاتا ہے۔ گویا اس آواز کے تحت شاعر خود سے بات کرتا ہے، کسی اور سے نہیں کرتا۔ اسے یک شخصی مکالمے (Monologue) اور خود کلامی (Soliloquy) کے ناموں سے بھی واضح کیا گیا ہے۔

خاص طور پر براؤننگ (Browning) نے شاعرانہ لہجے کی اس سطح کو "Dramatic Lyric" سے موسوم کیا ہے۔ اقبال کے ہاں خود کلامی کے لہجے کی نمود سب سے زیادہ تو بانگ درا میں ہوئی ہے تاہم ان کی غزلیات اور دوبیتیاں بھی اکثر و بیشتر اس وصف سے سرشار دکھائی دیتی ہیں۔ ایک سطح پر دیکھیں تو خود کلامی کا لہجہ ہی کلام اقبال میں متفکرانہ و حکیمانہ آہنگ کو جنم دیتا ہے اور اس لہجے کی وساطت سے علامہ نے بڑے نازک اور دقیق فلسفیانہ نکتے اٹھائے ہیں۔ اس لہجے کا تفصیلی ذکر ڈرامائیت کے تحت ہو چکا، یہاں صرف نمونے کے طور پر بانگ درا کی نظم ''تنہائی'' ملاحظہ ہو:

تنہائی شب میں ہے حزیں کیا　　انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا؟
یہ رفعتِ آسمانِ خاموش　　خوابیدہ زمیں، جہانِ خاموش
یہ چاند، یہ دشت و در، یہ کہسار　　فطرت ہے تمام نسترن زار
موتی خوش رنگ، پیارے پیارے　　یعنی ترے آنسوؤں کے تارے
کس شے کی تجھے ہوس ہے اے دل!
قدرت تری ہم نفس ہے اے دل!
(ب د، ۱۲۹)

(۴) ڈرامائی لہجہ:

اسے مکالماتی لہجے سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے اور ایلیٹ کے مطابق یہ شاعری کی تیسری آواز ہے جس کے تحت شاعر اپنے کلام میں باتیں کرنے والے ڈرامائی کردار تخلیق کرنے کی کاوش کرتا ہے۔ ''ایسے میں جب وہ باتیں کرتا ہے، تو یہ باتیں وہ نہیں ہوتیں، جو وہ خود سے مخاطب ہوتے وقت کرتا بلکہ صرف وہی کہتا ہے جو ایک خیالی کردار دوسرے خیالی کردار سے مخاطب ہوتے ہوئے کہہ سکتا ہے۔'' (۹۰)
شعرِ اقبال میں ڈرامائی و مکالماتی لہجہ کثرت سے موجود ہے اور ان کی اعلیٰ پائے کی ڈرامائیت کی تشکیل میں اس کا نہایت اہم کردار ہے۔ اقبال ڈرامائی لہجے کے تمام تقاضوں سے کماحقہ، آگاہ ہیں اور ان کی شاعری میں مختلف کرداروں کی فرضی یا تخیلاتی گفتگوئیں تمام تر اتار چڑھاؤ کے ساتھ موزوں ملتی ہیں۔ اس سلسلے کی نمایاں اور واضح مثالوں میں بچوں کے لیے لکھی گئی بانگ درا کی ابتدائی نظموں کے ساتھ ساتھ اس مجموعے کی تمثیلی و تجسیمی پیرائے میں مرقوم ''عقل و دل''، ''دل''، ''ایک پرندہ اور جگنو''، ''چاند اور تارے''، ''رات اور شاعر''، ''شمع اور شاعر''، ''شبنم اور ستارے''، ''ایک مکالمہ''، ''شعاعِ آفتاب'' اور ''فردوس میں ایک مکالمہ'' جیسی منظومات کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ اسی طرح بال جبریل میں ''لینن'' (خدا کے حضور میں)، ''پروانہ اور جگنو''، ''ملا اور بہشت''، ''فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں'' اور ''روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے''، ''پیر و مرید''، ''جبریل و ابلیس کی عرضداشت''، ''شیر اور خچر'' اور ''چیونٹی اور عقاب''

ضرب کلیم ___ میں ''علم و عشق''، ''تقدیر'' (ابلیس و یزداں) ''مقصود''، ''شعاع امید''، ''نسیم و شبنم''، ''صبح چمن''، ''ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام''، ''ایک بحری قزاق اور سکندر''، ''غلاموں کی نماز ___ ارمغان حجاز میں ''تصویر و مصور''، ''ابلیس کی مجلس شوریٰ اور ''عالم برزخ'' وغیرہ خصوصیت سے لائق مطالعہ ہیں۔ علامہ کی ڈرامائی شاعری پر تفصیلاً بحث ہو چکی، یہاں طوالت سے بچتے ہوئے مکالماتی و ڈرامائی لہجوں پر مبنی بے مثال نظم ''ابلیس کی مجلس شوریٰ کے ذکر پر اکتفا کیا جاتا ہے جو ''ایک نیم ڈرامائی طنز ہے، اسلام کی روح کے زوال پر اور برصغیر کے مسلمانوں پر ___ شاعر نے اس طنز کے لیے ایک طویل ڈرامائی ہیئت استعمال کی ہے جس میں کئی کردار حصہ لیتے ہیں، بالواسطہ اور بلاواسطہ دونوں طریقوں پر ___ ابلیس جس حسن کارانہ طریقے سے اپنی تقریر کا آغاز کرتا ہے، وہ عالمی شاعری میں مفقود ہے۔۔۔ ابلیس کے پانچوں مشیر عالمی سیاست، اقتصادیات، حکومت و غلامی، زوال و عروج امم اور اسلام کے عروج و زوال کے بارے میں اپنے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں اور اپنا اپنا مشورہ پیش کرتے ہیں۔ آخر میں ابلیس ڈرامے کے نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے لیکن خطابت کے جوش میں اور طویل اور آخری مشورے کے لیے ___ یہ ڈرامے کا انٹی کلائمکس ہے یعنی نظم کی معنویت کا مرکز۔۔۔''(۹۱) مثلاً اپنے مشیروں سے تمام تر گفتگو کے بعد ابلیس کی زبان سے ادا ہونے والا ذیل کا کلائمکس سے بھرپور شعری حصہ دیکھیے جس میں پرشکوہ اور بلند بانگ لحن میں داخلی واردات کا بیان ہوا ہے:

ہے مرے دستِ تصرف میں جہانِ رنگ و بو	کیا زمیں، کیا مہر و مہ، کیا آسمانِ تو بتو
دیکھ لیں گے اپنی آنکھوں سے تماشا غرب و شرق	میں نے جب گرما دیا اقوامِ یورپ کا لہو
کیا امامانِ سیاست، کیا کلیسا کے شیوخ	سب کو دیوانہ بنا سکتی ہے میری ایک ہو
// // // //	// // // //
کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد	یہ پریشاں روز گار، آشفتہ مغز، آشفتہ مو
ہے اگر مجھ کو خطر کوئی تو اس امت سے ہے	جس کی خاکستر میں ہے اب تک شرارِ آرزو

(ار ح، ۱۱۔۱۲)

چونکہ ڈرامائی لہجے کے تحت کرداروں کی زبان سے اپنے مطمح نظر کی ترسیل کی جاتی ہے لہٰذا علامہ کے ہاں اس لہجے کی وساطت سے متنوع کردار تخلیق ہو گئے ہیں جن میں قرآنی و تاریخی، ادبی و سیاسی، مذہبی و صوفیانہ اور علمی و فلسفیانہ ___ ہر طرح کے حقیقی و واقعی کردار نظر آتے ہیں تاہم انھوں نے بعض تصوراتی و تخیلاتی اور تجسیمی و تمثیلی کرداروں کی شمولیت سے بھی ڈرامائی و مکالماتی لہجے کو قوت بخشی ہے۔ یہ اقبالؔ کا کمال خاص ہے کہ وہ بڑی مہارت سے اپنے کرداروں کی زبانی داخلی و قلبی واردات کو پُر تاثیر آہنگ میں بیان کرتے چلے گئے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ ''اقبالؔ نے اپنے پیغام کو دلچسپ اور قابل قبول بنانے کے لیے جس قدر کردار پیش کیے ہیں، اس کا دسواں حصہ بھی دوسرے شاعروں کے ہاں نہیں ملتا۔ انھوں نے مختلف مذاہب و ممالک کے رہنمایان و پیغمبران، عالمی سطح کے فاتحین و سلاطین، قدیم و جدید مشرقی و

مغربی فلسفہ وعلم الکلام کی یگانہ و یکتائے روزگار ہستیوں، مختلف زبانوں کے شعرا و ادبا اور سیاست و تصوف کی عدیم النظیر شخصیات ہی کے نہیں بلکہ حیوانات و جمادات اور طبیعیاتی و مابعد الطبیعیاتی کرداروں اور ان کے مکالموں کے ذریعے نہ صرف ترسیل و ابلاغ کی منزل کو سر کیا ہے بلکہ اردو شاعری کا رشتہ عالمی ادبی قدروں سے بھی استوار کیا ہے۔" (۹۲) گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون: "اسلوبیاتِ اقبال" میں اقبال کی شاعری کی اس مکالماتی وڈرامائی حیثیت کو سراہا ہے اور وہ ان کے متنوع کرداروں سے متعارف کراتے ہوئے بجا طور پر لکھتے ہیں:

اقبال کی مکالماتی شاعری میں کہیں ہماری ملاقات ابلیس و جبریل سے ہوتی ہے تو کہیں خضر و موسیٰ و ابراہیم و اسماعیل و الیاس و رام تیرتھ و گوتم و نانک و وشوامتر سے۔ ان میں سکندر و نوشیروان و ہارون و غزنوی و غوری و شیر شاہ و ٹیپو سلطان کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں اور افلاطون و رازی و فارابی و بوعلی سینا و غزالی و ابن عربی سے ملاقات بھی ہوتی ہے۔ کہیں فردوسی و نظامی و عطار و رومی محو گفتگو ہیں تو کہیں ہم خسرو کے نغمۂ شیریں سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اقبال کی مکالماتی محفل میں بھرتری ہری و فیضی و عرفی و خوشحال خان خٹک و صائب و کلیم و بیدل و غالب بھی نظر آتے ہیں اور شیکسپیئر اور گوئٹے، نطشے، سپنوزا، نپولین، ہیگل، مارکس، لینن، مسولینی اور مصطفیٰ کمال کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔ یہاں منصور حلاج، بوعلی قلندر، خواجہ معین الدین اجمیری چشتی بھی ہیں اور مجدد الف ثانی اور مظہر جانجاناں بھی۔ اس سے شعر اقبال کی نہ صرف معنیاتی وسعتوں کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ اس بات کا بھی کہ ان کی شعریات میں مکالمے کو کیسی مرکزیت حاصل ہے۔ (۹۳)

(۵) نشاطیہ و رجائی لہجہ:

ایک مفکر شاعر ہونے کے باوصف اقبال کی شعری آوازوں پر قطعاً مردنی و یاسیت چھائی ہوئی نہیں محسوس ہوتی۔ وہ افراد و ملت کو درپیش مسائل پر شکستگی کا لہجہ اپنانے کے بجائے توانا، پرزور اور رجائی آہنگ برتتے ہیں۔ اقبال کی شاعری میں نشاطیہ لہجہ نئے رنگ لیے ہوئے ہے، جس میں کلاسیکی شاعری کی روایتی سرمستی اور عیش و طرب کے بے روح احساسات کے برعکس رجائیت سے مملو نشاط کا سراغ ملتا ہے۔ چونکہ انھیں ایک ایسا دور ملا جب یاس و حسرت اور بے مائیگی و بے حسی قوم کا مقدر بن چکی تھی اور لطف تو یہ ہے کہ افرادِ ملت کو اس حرماں نصیبی کا احساس تک نہ تھا۔ چنانچہ اقبال نے اپنے دل درمند میں اس کرب کو محسوس کرتے ہوئے اصلاح احوال کا بیڑا اٹھایا اور اس غرض سے شاعری میں جو لحن اختیار کیا وہ شکستہ کے بجائے نشاطیہ و رجائیہ تھا۔ اقبال کے ہاں اس ضمن میں اولاً تو خالص نشاطیہ لہجہ نظر آتا ہے جس کے تحت وہ فطرت کے حسن کو نشاط آگیں جذبوں سے مملو کر کے مبالغے کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ اس صورت کو جابر علی سید نے اپنے مضمون "اقبال کے تین لہجے" میں "شدید ہسٹیریائی بہجت" سے تعبیر کیا ہے (۹۴) اس قبیل کی منظومات زیادہ تر بانگ درا میں ملتی ہیں، البتہ شدت سے قطع نظر دوسرے مجموعوں میں بھی مظاہر فطرت کے بیان میں نشاطیہ و طربیہ لہجہ محسوس کیا جاسکتا ہے، دونوں حوالوں سے شعر دیکھیے:

ابر کے ہاتھوں میں رہوارِ ہوا کے واسطے   تازیانہ دے دیا برقِ سرِ کہسار نے

اے ہمالہ کوئی بازی گاہ ہے تو بھی، جسے   دستِ قدرت نے بنایا ہے عناصر کے لیے

ہائے کیا فرطِ طرب میں جھومتا جاتا ہے ابر
فیلِ بے زنجیر کی صورت اڑا جاتا ہے ابر
(ب د،۲۲)

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن — مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن
پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار — اودے اودے، نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن
(ب ج،۳۰)

تاہم علامہ کے نشاطیہ لہجے کا منفرد زاویہ وہ ہے جس کے تحت وہ فطرت کے مناظر کا تشبیہی واستعاراتی تذکرہ کر کے انھیں حرکت و عمل کے لیے مستعار لے لیتے ہیں، مثلاً:

دلیلِ صبحِ روشن ہے ستاروں کی تنک تابی — افق سے آفتاب ابھرا، گیا دورِ گراں خوابی
عروقِ مردۂ مشرق میں خونِ زندگی دوڑا — سمجھ سکتے نہیں اس راز کو سینا و فارابی

// // // // // // // //

اثر کچھ خواب کا غنچوں میں باقی ہے تو اے بلبل! — ''نوا را تلخ تر می زن چو ذوقِ نغمہ کم یابی''
تڑپ صحنِ چمن میں، آشیاں میں، شاخساروں میں — جدا پارے سے ہو سکتی نہیں تقدیرِ سیمابی

// // // // // // // //

ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے — چمن کے ذرّے ذرّے کو شہیدِ جستجو کر دے
(ب د،۲۶۷۔۲۶۸)

اقبالؔ کے نشاطیہ لہجے میں قابلِ ستائش پہلو رجائیت (Optimism) کا بھی ہے اور ان کے نزدیک یہ صرف تمناؤں کی تکمیل کا نام نہیں بلکہ ایک ایسی داخلی کیفیت ہے جو خواہشات کی موجودگی کو ظاہر کرتی ہے۔ چنانچہ وہ زندگی کی مثبت اقدار کی جانب اس قدر متوجہ ہوئے ہیں کہ تاریک پہلوؤں سے بھی بلند حوصلگی کشید کرتے ہیں۔ ان کے کلام میں نور کے تلازمے اس امر کو قوی تر کر دیتے ہیں۔ تحرک کی کارفرمائی اس نشاطیہ رنگ کو مزید تقویت دیتی ہے اور وہ بڑے پُر مسرت انداز میں تخریب میں تعمیر کے پہلو ڈھونڈ لیتے ہیں۔ پھر ان کی قلندرانہ بے نیازی اور رندانہ مضامین کی شمولیت نے نشاطیہ لہجے کی ندرت بخش دی ہے۔ یہاں مے وخمریات، رقص وساز وسرود اور ساقی و مے خانہ وغیرہ کا ذکر عجیب وغریب کیف پیدا کر دیتا ہے جو قاری کو مدہوش کرنے کے بجائے باہوش بناتا ہے کہ ان تمام امور کے عقب میں اقبالؔ کی توانا اور بلند نظر شخصیت موجود ہے۔ ذیل میں اس قبیل کے رجائیہ لحن پر مبنی اشعار درج کیے جاتے ہیں:

آسماں ہوگا سحر کے نور سے آئینہ پوش — اور ظلمت رات کی سیماب پا ہو جائے گی
اس قدر ہوگی ترنم آفریں بادِ بہار — نکہتِ خوابیدہ غنچے کی نوا ہو جائے گی

آ ملیں گے سینہ چاکانِ چمن سے سینہ چاک | بزمِ گل کی ہم نفس بادِ صبا ہو جائے گی
شبنم افشانی مری پیدا کرے گی سوز و ساز | اس چمن کی ہر کلی درد آشنا ہو جائے گی
دیکھ لوگے سطوتِ رفتارِ دریا کا مآل | موجِ مضطر ہی اسے زنجیرِ پا ہو جائے گی
شب گریزاں ہوگی آخر جلوۂ خورشید سے | یہ چمن معمور ہوگا نغمۂ توحید سے

(ب د،۱۹۴۔۱۹۵)

لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی | ہاتھ آ جائے مجھے میرا مقام اے ساقی!
تین سو سال سے ہیں ہند کے میخانے بند | اب مناسب ہے ترا فیض ہو عام اے ساقی!
// // // // | // // // //
تو میری رات کو مہتاب سے محروم نہ رکھ | ترے پیمانے میں ہے ماہِ تمام اے ساقی!

(ب ج،۱۲)

تو اپنی سرنوشت اب اپنے قلم سے لکھ | خالی رکھی ہے خامۂ حق نے تری جبیں
یہ نیلگوں فضا جسے کہتے ہیں آسماں | ہمت ہو پرکشا تو حقیقت میں کچھ نہیں
بالائے سر رہا تو ہے نام اس کا آسماں | زیرِ پر آگیا تو یہی آسماں، زمیں!

(ض ک،۱۷۶)

بعض اوقات فنی لوازمات کی آمیزش سے اقبال کا نشاطیہ لحن نکھر کر سامنے آیا ہے۔ اس سلسلے میں اول تو ان کی موسیقیت وغنائیت پر مبنی شاعری کا اہم کردار ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ توانا مطلعوں، ردیفوں کی جھنکار، حسیاتی شاعری (Sensuous Poetry)، صوتیات (Phoenetics)، قوافی کی ندرت اور بحروں کی روانی نے بھی علامہ کے ہاں نشاطیہ وطربیہ لہجے کی بنت وتعمیر میں حصہ لیا ہے۔ ان کے مطلعے پرکشش ہیں، ردیفیں بولتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں، الفاظ متشکل ہو کر حواس کو متحسس کرنے پر قدرت رکھتے ہیں، دلکش صوتی آہنگ بڑے قرینے سے مریضانہ کے بجائے صحت مند آدمی کی گونجتی ہوئی پاٹ دار آواز تشکیل دیتا ہے، قافیے اچھوتے اور بحریں مترنم ہیں اور ایک ایک لفظ کلام میں نگینے کی طرح جڑا ہوا ہے۔ یوں ایسی روانی اور نغمگی تشکیل پائی ہے جو طربیہ لہجے کو تقویت دیتی ہے، مثلاً چند شعر:

طرب آشنائے خروش ہو، تو نوا ہے محرمِ گوش ہو | وہ سرود کیا کہ چھپا ہوا ہو، سکوتِ پردۂ ساز میں
نہ وہ عشق میں رہیں گرمیاں، نہ وہ حسن میں رہیں شوخیاں | نہ وہ غزنوی میں تڑپ رہی، نہ وہ خم ہے زلفِ ایاز میں
جو میں سر بسجدہ ہوا کبھی، تو زمیں سے آنے لگی صدا | ترا دل تو ہے صنم آشنا، تجھے کیا ملے گا نماز میں

(ب د،۲۸۰۔۲۸۱)

دگرگوں ہے جہاں تاروں کی گردش تیز ہے ساقی
دلِ ہر ذرّہ میں غوغاے رستاخیز ہے ساقی
متاعِ دین و دانش لٹ گئی اللہ والوں کی
یہ کس کافر ادا کا غمزۂ خوں ریز ہے ساقی
وہی دیرینہ بیماری، وہی نامحکمی دل کی
علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی
(ب ج،۱۱)

دلِ مردہ دل نہیں ہے، اسے زندہ کر دوبارہ
کہ یہی ہے امتوں کے مرضِ کہن کا چارا
ترا بحر پُرسکوں ہے، یہ سکوں ہے یافسوں ہے؟
نہ نہنگ ہے، نہ طوفاں، نہ خرابیِ کنارہ!
تو ضمیرِ آسماں سے ابھی آشنا نہیں ہے
نہیں بے قرار کرتا تجھے غمزۂ ستارہ
(ض ک،۳۶)

(۲) حزنیہ والمیہ لہجہ:

اقبالؔ کے کلام کا بیشتر حصہ رجائی لہجے میں مرقوم ہے اور وہ زیادہ تر اپنے مثالیت پسندانہ نقطۂ نظر کی تفہیم کے لیے اسی لحن کو پسند کرتے ہیں تاہم ان کے ہاں حزنیہ والمیہ لہجہ بھی تمام تر داخلیت کے ساتھ موجود ہے۔ کہیں کہیں یہ حزنیہ لب ولہجہ قنوطیت سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ خصوصاً بانگ درا کی ابتدائی شاعری میں جو، ان کے ذاتی و شخصی احوال سے متعارف کراتی ہے، حزنیہ لہجہ پوری شدت جذبات کے ساتھ نمود کرتا ہے جبکہ بال جبریل، ضرب کلیم اور ارمغان حجاز میں ملتِ اسلامیہ کے مسائل اور عصری سیاسی حالات کی پیش کش کرتے ہوئے یہ رنگ نہایت قوت کے ساتھ ابھرا ہے۔ دیکھیے چاروں مجموعوں میں حزن وملال کے لہجے نے کیا کیا پینترے بدلے ہیں:

ذرّہ ذرّہ دہر کا زندانیِ تقدیر ہے
پردۂ مجبوری و بے چارگی تدبیر ہے
آسماں مجبور ہے، شمس و قمر مجبور ہے
انجمِ سیماب پا رفتار پر مجبور ہے
ہے شکست انجام، غنچے کا سبو، گلزار میں
سبزہ و گل بھی ہیں مجبورِ نمو گلزار میں
نغمۂ بلبل ہو یا آوازِ خاموشِ ضمیر
ہے اسی زنجیرِ عالم گیر میں ہر شے اسیر
(ب د،۲۲۶)

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مئے حیات
کہنہ ہے بزمِ کائنات، تازہ ہیں میرے واردات
کیا نہیں اور غزنوی کارگہِ حیات میں
بیٹھے ہیں کب سے منتظر اہلِ حرم کے سومنات
ذکرِ عرب کے سوز میں، فکرِ عجم کے ساز میں
نے عربی مشاہدات، نے عجمی تخیلات

قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں — گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوے دجلہ و فرات

(ب ج،۱۱۲)

ہند میں حکمتِ دیں کوئی کہاں سے سیکھے — نہ کہیں لذتِ کردار، نہ افکارِ عمیق

حلقۂ شوق میں وہ جراُتِ اندیشہ کہاں — آہ محکومی و تقلید و زوالِ تحقیق!

خود بدلتے نہیں، قرآں کو بدل دیتے ہیں — ہوئے کس درجہ فقیہانِ حرم بے توفیق!

ان غلاموں کا یہ مسلک ہے کہ ناقص ہے کتاب — کہ سکھاتی نہیں مومن کو غلامی کے طریق!

(ض ک،۲۲)

آہ یہ مرگِ دوام، آہ یہ رزمِ حیات — ختم بھی ہو گی کہیں کشمکشِ کائنات!

عقل کو ملتی نہیں اپنے بتوں سے نجات — عارف و عامی تمام بندۂ لات و منات

خوار ہوا کس قدر، آدمِ یزداں صفات — قلب و نظر پر گراں ایسے جہاں کا ثبات

کیوں نہیں ہوتی سحر حضرتِ انساں کی رات؟

(ا ح،۲۲)

علامہ کے المیہ لہجے کا اظہار ان ندائیہ وفجائیہ کلمات سے بھی ہوتا ہے جو "آہ" اور "ہائے" کی صورت میں اوراقِ شعرِ اقبال میں جا بجا دکھائی دیتے ہیں، مثلاً "ہائے" سے شروع ہونے والے ندائیہ مصرعے چار مقامات پر ملتے ہیں۔ یعنی:

ع ہائے، اب کیا ہو گئی ہندوستاں کی سرزمیں! (ب د،۲۷)

ع ہائے غفلت! کہ تری آنکھ ہے پابندِ مجاز (ب د،۵۵)

ع ہائے کیا اچھی کہی، ظالم ہوں میں، جاہل ہوں میں (ب د،۱۰۶)

ع "ہائے یثرب" دل میں، لب پہ نعرۂ توحید تھا (ب د،۱۷۵)

البتہ "آہ" کے کلمے سے آغاز پذیر مصاریع ۶۰ کے لگ بھگ موجود ہیں جو اقبال کے ہاں حزنیہ لہجے کی تشکیل میں کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ ڈاکٹر اسلم انصاری اپنے مضمون "اقبال کی آہِ سرد اور ان کا حزنیہ لحن" میں اس "آہ" کو "آہِ سرد" سے موسوم کرتے ہیں اور انھوں نے اس کی توضیح کرتے ہوئے علامہ کی شاعری میں اس کے اثرات کو یوں محسوس کیا ہے:

"آہ" کے بارے میں یہ بات طے ہے کہ اس کے معنی ٹھنڈی سانس کے ہیں۔ یہ ایک لفظ (نام، اسم) بھی ہے اور ایک عمل یا اشارۂ عمل بھی ___ بطور اشارۂ عمل کے یہ رنج والم، حزن وملال، تاسف وناامیدی، رنج کے اچانک احساس یا کسی ایسے احساس الم کو ظاہر کرتا ہے جو ماضی وحال، دونوں کے ساتھ وابستہ ہو سکتا ہے۔۔۔ دیکھا جائے تو یہ ایک بنیادی انسانی آواز ہے، جس کے آثار دنیا کی اکثر زبانوں میں ملتے ہیں۔۔۔ اردو شاعری میں "آہ" کو زیادہ تر مرکب صورت میں استعمال کیا گیا ہے، مثلاً آہ بھرنا وغیرہ۔ یا پھر اسم کی صورت میں۔۔۔ اقبال نے اس کو

صرف اور صرف آہ کرنے یا بھرنے کے عمل کے قائم مقام کے طور پر استعمال کیا ہے۔۔۔(۹۵)

۔۔۔اقبال نے 'آہ' کا لفظ اظہار حزن و ملال کے ساتھ ساتھ ڈرامائی تاثیر کو بڑھانے کے لیے بھی کیا ہے۔لیکن جہاں تک اس لفظ کے نہایت شخصی استعمال کا تعلق ہے، وہ ہمیں بانگ درا کی شاعری ہی میں دکھائی دیتا ہے جو اقبال کی ابتدائی زندگی کے نشیب و فراز کی آئینہ دار ہے لیکن ان کے ان احساسات کی ترجمان بھی ہے جن کا تعلق بیسویں صدی کے اوائل میں برصغیر کے مسلمانوں کی اجتماعی صورت حال سے تھا۔ اس کے ساتھ ہی اس لفظ میں واضح طور پر مابعد الطبیعیاتی مفاہیم بھی شامل ہیں۔حیات و کائنات کے ناقابل فہم اسرار کے مقابلے میں انسان کے عمیق تحیر کے علاوہ، انجام حیات کے اٹل قانون کے سامنے انسان کی عاجزی اور درماندگی کے احساس کو بھی اس لفظ سے ظاہر کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے اقبال کی اردو شاعری کے ایک معتد بہ حصے کو سمجھنے کے لیے یہ ایک کلیدی لفظ کی حیثیت رکھتا ہے۔۔۔(۹۶)

آخر میں اس کلمۂ افسوس پر مبنی چند مصرعے:

ع آہ! یہ دنیا، یہ ماتم خانۂ برنا و پیر (ب د،۲۲۹)

ع آہ! وہ تیر نیم کش جس کا نہ ہو کوئی ہدف (ب ج،۳۹)

ع آہ! محکومی و تقلید و زوالِ تحقیق (ض ک،۲۲)

ع آہ! یہ قومِ نجیب و چرب دست و تر دماغ (ا ح،۳۶)

(۷) طنزیہ و مزاحیہ لہجہ:

کلام میں ہنسی مذاق کے پیرائے میں بات کرنا مزاح کہلاتا ہے جبکہ طنز اپنے اندر شگفتگی کے بجائے طعن و تشنیع کا پہلو رکھتا ہے۔تفنن ادبی درشعر فارسی میں طنز کے لغوی و اصطلاحی معنوں پر یوں روشنی ڈالی گئی ہے:

طنز را در لغت بہ معنای مسخرہ کردن و طعنہ زدن و سرزنش کردن و ناز و سخن بہ رموز گفتن و معانی نزدیک بہ این معانی در فرہنگ ھا آوردہ اند۔۔۔ طنز، بیان معایب بہ نحو طیبت آمیز برای رفع آن معایب است و شاعر بہ چند سبب بہ جای زبان جد، از زبان شوخی و مزاح برای تذکر عیب و رفع آن استفادہ می کند۔۔۔سخن طنز آمیز آمرانہ نیست بلکہ زبانی شیرین است کہ عیب را با خوش بیانی نمایاں می کند۔۔۔زبان طنز برای ہمگان زبانی دلنشین است، ہمۂ مردم از شنیدن لطیفہ و شوخی لذت می برند و برای استفادہ از جنبہ تفننی طنز، پیام و محتوای طنز نیز در وجود آنان رسوخ می یابد و این بہ مانند داروی تلخی است کہ در میان جدار شیرینی لذیذی نہفتہ است و کودک بیمار بالذت از شیرینی داروی تلخ بہ ظاہر شیرین و مطبوع درمان می یابد۔۔۔(۹۷)

مزاح میں ہنسنا ہنسانا مقدم رہتا ہے، اس کے مقابلے میں طنز اس سے سوا مقاصد رکھتا ہے، جیسا کہ واژہ نامۂ ہنر شاعری میں

توضیح کی گئی ہے کہ:

درطنز، ہدف از تمسخر صرفاً خنداندن نیست، درحالیکہ در کمدی(Comedy)، اغلب، ہدف اصلی خندہ وسرگرمی وایجاد نشاط وشادی است (۹۸)

کلامِ اقبالؔ میں مزاح وطنز دونوں کے نمونے ملتے ہیں اور وہ بڑی سہولت کے ساتھ ان شاعرانہ حربوں سے شعری لہجوں کی بُنت کرتے ہیں۔ جہاں تک مزاح وظرافت کا تعلق ہے، علامہ فطری طور پر طبع شگفتہ رکھتے تھے اور اس حوالے سے ان کے اکثر سوانحی واقعات اس امر کی تصدیق بھی کرتے ہیں۔ جیسا کہ ارشد میر نے اپنی کتاب **اقبالؔ کی شگفتہ مزاجی** (۹۹) میں، کامل القادری نے **اقبالؔ کا شعورِ مزاح** (۱۰۰) اور حفیظ احمد نے **اقبالؔ اور طنز و مزاح** (۱۰۱) کے زیرِ عنوان مکمل کتابی صورتوں میں اس جانب اشارے کیے ہیں اور ایسے بہت سے واقعات یکجا کر دیے ہیں۔ طنز کے سلسلے میں اقبالؔ ''رنگِ اکبری'' کے والہ وشیدا تھے اور اس رنگ میں انھوں نے طنزیہ قطعات بھی لکھے، لہٰذا ان کے ہاں طنزیہ ومزاحیہ لہجے کا ابھرنا عین فطری تھا۔ حتیٰ کہ یہ لحن ان کے بعض سنجیدہ شعر پاروں کا بھی وصفِ خاص ٹھہرتا ہے اور ناقدینِ اقبالؔ نے اس حوالے سے ان کی شاعری کو نگاہِ ستایش سے دیکھا ہے، مثلاً چند آرا دیکھیے:

۔۔۔اقبالؔ کا طنز نہ تو کہیں شخصی ہے، نہ اس میں تلخی وتندی ہے، نہ وہ تشدد آمیز ہے۔۔۔ اقبالؔ کی طنز نگاری میں دوسرے طنز نگاروں کے سے نفرت، حقارت اور غم وغصہ کے جذبات نہیں بلکہ اس کی جگہ توازنِ فکر اور سلامتیِ طبع کا مظاہرہ ہے، جو پڑھنے والوں کے دلوں میں نفرت، حقارت اور غصے کے جذبات پیدا کرنے کے بجائے ان کے ذہن وعقل کو اکساتا ہے اور انھیں سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے۔۔۔ اس لحاظ سے اقبالؔ کی طنزیہ شاعری اپنی نظیر آپ ہے۔۔۔ (۱۰۲)

انھوں نے نہ تو انشا کی طرح پھلجڑیاں چھوڑی ہیں اور نہ ہی اکبر کی طرح طنز کے تیر برسائے ہیں بلکہ ان کی مزاح کو ایک متین مزاح اور ظرافت کو ایسی ظرافت کہہ سکتے ہیں جس پر سنجیدگی کے ہلکے پھلکے سائے بھی پر فشاں نظر آتے ہیں۔ (۱۰۳)

اقبالؔ کے طنز واستحقار کی تہ میں ایک مثبت اور مربوط فکری یا جذبی مرکز موجود ہے، جس کی رو سے وہ ہر انحراف یا تجاوز پر حکم صادر کرتے ہیں جن سے وہ کرب واضطراب ٹپکا پڑتا ہے جو ایک ذی شعور، ذکی الحس انسان کو اعلیٰ وارفع قدروں کی پامالی سے ہوتا ہے اور یہ قدریں ان کے تند وتلخ لب ولہجے میں صاف جھلکتی ہیں۔ (۱۰۴)

اقبالؔ نے ایک ہوش مند فلسفی اور باکمال شاعر کی طرح اپنے طنزیہ نشتروں سے معاشرے کے ہر پہلو کی اصلاح کی کوشش کی جو طنز کا اصل مقصد ہے ــــــ ان کے طنزیہ کلام کی کھنک لازوال ہے! (۱۰۵)

اقبال کے ''طنز میں تفکر ہے۔ پیش بینی ہے، جھنجھلاہٹ کی زہرناکی نہیں۔ مزاح کا ہلکا رنگ بھی خوشنمائی پیدا کرتا چلا جاتا ہے۔ عبرت اور نصیحت کے اجزا بھی شامل کر دیے گئے ہیں۔ یہی اجزا طنز و مزاح کی کامیابی کی دلیل ہیں کیونکہ طنز برائے طنز نہیں بلکہ افادیت اور اصلاحی رنگ لیے ہوئے ہے۔۔۔ ہر مثال میں اصلاح کی خواہش، دردمندی کا رنگ، ہمدردی کا لہجہ اور خلوص کا آہنگ موجود ہے۔ گویا علامہ کے تیر و نشتر بھی تعمیری اور اصلاحی ہیں۔۔۔ طنز کے ساتھ ساتھ مزاح اور ظرافت کے چھینٹے بھی لطف پیدا کرتے نظر آتے ہیں۔ خیال آفرینی بھی ہے اور دعوت تفکر بھی۔۔۔ اقبال کے یہاں رزم اور چیلنج کا انداز نہیں، ان کی طنز و مزاح کی رو آہستہ خرام ہے۔۔۔(۱۰۶)

اقبال کے کلام میں طنزیہ و مزاحیہ لہجے کے مختلف اور متنوع زاویے ہیں اور اس لحن کے وسیلے سے انھوں نے بڑے شگفتہ و تر و تازہ، نوک دار اور کٹیلے اسلوب میں معاشرے کے مختلف طبقات کی بے حسی، بدنظمی اور زبوں حالی کو آئینہ کر دیا ہے۔ علامہ کے اس لہجے میں بلا کی تیزی، کاٹ اور شدت ہے مگر اس کے باوجود کہیں بھی یہ انداز گراں نہیں گزرتا۔ ان کے ہاں یہ لہجہ خدا، انسان اور کائنات، معاشرتی و سماجی اقدار، سیاسی و عصری صورتحال، مذہب و تصوف اور علم و فلسفہ سے متعلق موضوعات کی پیشکش کرتے ہوئے بڑا نکھر کر سامنے آیا ہے۔ بہت سے ایسے مواقع ہیں جہاں وہ ایک مشاق اور طناز طنز و مزاح نگار کی حیثیت سے خود اپنی ذات کے ساتھ ساتھ خدائے مطلق پر بھی چوٹ کرنے سے باز نہیں آتے۔ اقبال کے ہر مجموعے میں طنزیہ و مزاحیہ لہجہ بتدریج قوت پکڑتا نظر آتا ہے۔ **بانگ درا** میں روایتی انداز میں داغ اور امیر کے رنگ میں لکھی گئی غزلیں ہوں یا اکبر کے انداز میں مرقوم قطعات، فرد اور ملت کو درپیش مسائل ہوں یا انسان اور خدا کے مابین شکوہ و شکایت ــــــ علامہ نے ہر اعتبار سے اس طنزیہ و مزاحیہ لحن کی نادرہ کاری کا ثبوت دیا ہے۔ **بال جبریل** کی غزلیات میں اس لہجے کی ندرت قدرے نکھر آئی ہے اور جہاں تک اس مجموعے کی منظومات کا تعلق ہے، ان میں بھی اب طنز کی کاٹ روایتی رنگ سے کہیں آگے کی چیز معلوم ہوتی ہے۔ خصوصاً ''دعا''، ''قید خانے میں معتمد کی فریاد''، ''لینن''، ''جبریل و ابلیس'' اور ''خانقاہ'' وغیرہ میں طنزیاتی لہجے نے تاثیر شعری میں گراں قدر اضافہ کیا ہے۔ **ضرب کلیم** تو ہے ہی زمانۂ حاضر کے خلاف جنگ، لہٰذا یہاں ''اسلام اور مسلمان''، ''تعلیم و تربیت''، ''عورت''، ''ادبیات، فنون لطیفہ''، ''سیاسیات مشرق و مغرب'' اور ''محراب گل افغان کے افکار'' کے زیر عنوان رقم کیے گئے قطعات میں اس لہجے کا تنوع اور کاٹ ــــــ یقیناً لائق داد ہے۔ اسی طرح **ارمغان حجاز** میں طنزیہ لحن کی روشن ترین مثال ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' ہے، جو عہد موجود کے عصری سیاسی نظاموں پر گہری چوٹ ہے۔ اس کے علاوہ ''عالم برزخ''، ''دوزخی کی مناجات''، ''معزول شہنشاہ''، ''آواز غیب''، ''ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض'' کے علاوہ اس مجموعے کی دوبیتیوں میں مذاہب، سیاسیات اور سماجیات پر طنز لطیف کی جھلکیاں جا بجا نظر آتی ہیں۔ یوں ان کی شاعری میں یہ لہجہ ماقبل کے شعرا کے مقابلے میں خاصا نکھرا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ''یہ صحیح ہے، اردو شاعروں نے عام طور پر زاہد و ملا، واعظ، مولوی، عابد اور شیخ وغیرہ پر طنز کیے ہیں، اقبال کے یہاں بھی یہ سب ہے، لیکن اقبال کے طنز کا زاویہ بدلا ہوا ہے، کچھ اور ہے۔ یہیں اقبال کی انفرادیت نکھر آتی ہے۔ عصر حاضر کے بیشتر شاعروں کی طرح اقبال نے مذہب کے ظاہری پہلوؤں یا مذہبی رہنماؤں کی ہیئت پر طنز نہیں کیا ہے بلکہ یہ ان کرداروں پر طنز ہے جو مذہب کی روح سے روگردانی کرتے ہیں، مذہب

کا استحصال کرتے ہیں اور مذہب کی ظاہری پیروی اور رسمی تقلید کو اصل مذہب قرار دیتے ہیں۔"(۱۰۷) شعرِ اقبال میں طنزیہ ومزاحیہ لہجے کو سامنے رکھ کر عبدالقوی دسنوی نے اپنے مضمون "اقبال کی طنزیہ اور مزاحیہ شاعری" میں بجا لکھا ہے کہ:

اقبال نے سرمایہ دار، بسوادار، مزدور، مزارع وغیرہ کو بھی اپنی شاعری میں نمایاں جگہ دی ہے اور ان کی مختلف برائیوں پر مختلف زاویوں سے طنز کے تیر چلائے ہیں۔۔۔ ہندوستان اور یہاں کے رہنے والوں سے متعلق سیاسی، معاشی، فکری، مذہبی، معاشرتی اور نہ جانے کن کن پہلوؤں کے مذموم گوشوں کو اقبال نے نمایاں کرنے اور ان کی خرابیوں سے باخبر کرنے کی دلچسپ پیرائے میں کوشش کی ہے۔ مزاحیہ کلام کے اس حصے میں شیخ اور واعظ بھی ہیں۔ ہندو اور مسلمان بھی ہیں، ملکی سیاست بھی ہے، بیرونی چالبازیاں بھی ہیں، اقبال سب کی موقع موقع سے اس طرح نقاب کشائی کرتے ہیں کہ سامع یا قاری اقبال کے دل کی بات پا لیتے ہیں، ان کے چہرے سے مسکراہٹ غائب ہو جاتی ہے اور پھر تلخ سنجیدگی طاری ہو جاتی ہے۔۔۔(۱۰۸)

متذکرہ نکات کی روشنی میں علامہ کے چاروں اردو مجموعوں سے طنزیہ ومزاحیہ لحن کی تیزی وتندی اور شوخی ملاحظہ ہو:

مسجد تو بنا دی شب بھر میں ایماں کی حرارت والوں نے — دل اپنا پرانا پاپی ہے، برسوں میں نمازی بن نہ سکا
کیا خوب امیرِ فیصل کو سنوسی نے پیغام دیا — تو نام ونسب کا حجازی ہے پر دل کا حجازی بن نہ سکا
تر آنکھیں تو ہو جاتی ہیں پر کیا لذت اس رونے میں — جب خونِ جگر کی آمیزش سے اشک پیازی بن نہ سکا
اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے — گفتار کا یہ غازی تو بنا، کردار کا غازی بن نہ سکا

(ب د، ۲۹۱)

اس قدر شوخ کہ اللہ سے بھی برہم ہے — تھا جو مسجودِ ملائک، یہ وہی آدم ہے!
عالمِ کیف ہے، دانائے رموزِ کم ہے — ہاں مگر عجز کے اسرار سے نامحرم ہے

ناز ہے طاقتِ گفتار پہ انسانوں کو
بات کرنے کا سلیقہ نہیں نادانوں کو

(ب د، ۱۹۹۔۲۰۰)

میں بھی حاضر تھا وہاں، ضبطِ سخن کر نہ سکا — حق سے جب حضرتِ ملا کو ملا حکمِ بہشت
عرض کی میں نے، الٰہی! مری تقصیر معاف — خوش نہ آئیں گے اسے حور وشراب وکشت
نہیں فردوس مقامِ جدل و قال و اقول — بحث وتکرار اس اللہ کے بندے کی سرشت
ہے بد آموزیِ اقوام و ملل کام اس کا — اور جنت میں نہ مسجد، نہ کلیسا، نہ کنشت

(ب ج، ۱۱۸)

میں کارِ جہاں سے نہیں آگاہ، ولیکن
ارباب نظر سے نہیں پوشیدہ کوئی راز

کر تو بھی حکومت کے وزیروں کی خوشامد
دستور نیا، اور نئے دور کا آغاز

معلوم نہیں ہے یہ خوشامد کہ حقیقت
کہہ دے کوئی اُلّو کو اگر 'رات کا شہباز!'

(ض ک، ۱۳۸)

ہو مبارک اُس شہنشاہِ نکو فرجام کو
جس کی قربانی سے اسرارِ ملوکیّت ہیں فاش

'شاہ' ہے برطانوی مندر میں اک مٹی کا بت
جس کو کر سکتے ہیں، جب چاہیں پجاری پاش پاش

ہے یہ مُشک آمیز افیوں ہم غلاموں کے لیے
ساحرِ انگلیس! ما را خواجۂ دیگر تراش

(ا ح، ۳۲)

(۸) استفساریہ لہجہ:

اقبالؔ کی فلسفیانہ ومفکرانہ شخصیت اکثر اوقات شاعری میں مستفسرانہ لہجے کی صورت میں جھلکتی نظر آتی ہے۔ انھوں نے اس لحن کی شمولیت سے اپنے کلام میں نت نئے سوال اٹھائے ہیں اور اس کے تمام تر تنوعات بڑی عمدگی سے ان کے شعر پاروں کا قابلِ قدر حصہ بن گئے ہیں۔ استفساریہ لہجہ شعرِ اقبالؔ کا اس قدر نمایاں وصف ہے کہ حیاتِ اقبالؔ ہی میں ناقدین نے اس جانب اشارے کیے، مثلاً میر سعادت علی خان، نومبر ۱۹۳۳ء میں لکھے گئے اپنے مختصر مضمون ''اقبالؔ کا ذوقِ استفہام'' ___ 'اصلِ کشاکشِ من وتو ہے یہ آگہی'' میں لکھتے ہیں کہ:

> پیدائش عالم سے لے کر آج تک بشر تکوین وتخلیق کائنات اور اپنے وجود کی علت غائی دریافت کرنے کی کوشش میں منہمک رہا ہے۔ کامیابی کا یقین اب تک معرض بحث میں ہے۔ اقبالؔ کے پیش نظر بھی یہی عقدۂ لاینحل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا مخاطب کوئی خاص فرد بشر نہیں بلکہ کائنات کا ذرہ ذرہ ہے۔ دنیا کی ہر وہ شے جو بادی النظر میں اپنی تمام دلفریبیوں کو زائل کر چکی ہے، اقبالؔ کے سازِ روح کو اپنی مضراب سے نوا سنج کر دیتی ہے۔ وہ گل رنگیں، ابر کہسار، آفتاب، ماہِ نو، موجِ دریا، میں وہ چیز ڈھونڈتے ہیں جو عام نگاہوں سے پوشیدہ ہے۔ اگر چہ وہ جانتے ہیں کہ ان کا ذوقِ آگہی تشنہ ہی رہے گا لیکن کوشش کرنے میں جو لطف ہے اسے کھونا نہیں چاہتے۔۔۔(۱۰۹)

سوالیہ لب ولہجے کی ذیل میں علامہ نے اس کی تینوں صورتوں یعنی استفہام حقیقی یا استخباری، استفہام اثباتی اور استفہام انکاری کا موثر طور پر استعمال کیا ہے۔ یہ لہجہ ان کے ہاں بتدریج ارتقا سے ہمکنار ہوا ہے۔ اقبالؔ کا استفساریہ لب ولہجہ کلمات استفہامیہ یعنی 'کیا'، 'کہاں'، 'کیوں'، 'کیسے'، کون کدھر، 'کس لیے' اور 'کیونکر' وغیرہ سے بھی ترتیب پایا ہے اور ان کلمات کے استمداد کے بغیر بھی انھوں نے مجموعی

میں کارِ جہاں سے نہیں آگاہ، ولیکن
ارباب نظر سے نہیں پوشیدہ کوئی راز

کر تو بھی حکومت کے وزیروں کی خوشامد
دستور نیا، اور نئے دور کا آغاز

معلوم نہیں ہے یہ خوشامد کہ حقیقت
کہہ دے کوئی اُلّو کو اگر 'رات کا شہباز!'

(ض ک،۱۳۸)

ہو مبارک اُس شہنشاہِ نکو فرجام کو
جس کی قربانی سے اسرارِ ملوکیت ہیں فاش

'شاہ' ہے برطانوی مندر میں اک مٹی کا بت
جس کو کر سکتے ہیں، جب چاہیں پجاری پاش پاش

ہے یہ مُشک آمیز افیوں ہم غلاموں کے لیے
ساحرِ انگلیس! ما را خواجۂ دیگر تراش

(ا ح،۲۲)

(۸) استفساریہ لہجہ:

اقبال کی فلسفیانہ و مفکرانہ شخصیت اکثر اوقات شاعری میں مستفسرانہ لہجے کی صورت میں جھلکتی نظر آتی ہے۔انھوں نے اس لحن کی شمولیت سے اپنے کلام میں نت نئے سوال اٹھائے ہیں اور اس کے تمام تر تنوعات بڑی عمدگی سے ان کے شعر پاروں کا قابلِ قدر حصہ بن گئے ہیں۔استفساریہ لہجہ شعرِ اقبال کا اس قدر نمایاں وصف ہے کہ حیاتِ اقبال ہی میں ناقدین نے اس جانب اشارے کیے، مثلاً میر سعادت علی خان، نومبر ۱۹۳۳ء میں لکھے گئے اپنے مختصر مضمون ''اقبال کا ذوقِ استفہام'' ___ 'اصلِ کشاکشِ من و تو ہے یہ آ گہی' میں لکھتے ہیں کہ:

> پیدائش عالم سے لے کر آج تک بشر تکوین و تخلیق کائنات اور اپنے وجود کی علت غائی دریافت کرنے کی کوشش میں منہمک رہا ہے۔کامیابی کا یقین اب تک معرض بحث میں ہے۔اقبال کے پیش نظر بھی یہی عقدۂ لاینحل تھا۔یہی وجہ ہے کہ ان کا مخاطب کوئی خاص فرد بشر نہیں بلکہ کائنات کا ذرہ ذرہ ہے۔دنیا کی ہر وہ شے جو بادی النظر میں اپنی تمام دلفریبیوں کو زائل کر چکی ہے، اقبال کے ساز روح کو اپنی مضراب سے نوا سنج کر دیتی ہے۔وہ گل رنگیں، ابر کہسار، آفتاب، ماہِ نو، موج دریا، میں وہ چیز ڈھونڈتے ہیں جو عام نگاہوں سے پوشیدہ ہے۔اگر چہ وہ جانتے ہیں کہ ان کا ذوق آ گہی تشنہ ہی رہے گا لیکن کوشش کرنے میں جو لطف ہے اسے کھونا نہیں چاہتے۔۔۔(۱۰۹)

سوالیہ لب و لہجے کی ذیل میں علامہ نے اس کی تینوں صورتوں یعنی استفہام حقیقی یا استخباری، استفہام اثباتی اور استفہام انکاری کا موثر طور پر استعمال کیا ہے۔یہ لہجہ ان کے ہاں بتدریج ارتقا سے ہمکنار ہوا ہے۔اقبال کا استفساریہ لب و لہجہ کلمات استفہامیہ یعنی 'کیا'، 'کہاں'، 'کیوں'، 'کیسے'، کون کدھر، 'کس لیے' اور 'کیونکر' وغیرہ سے بھی ترتیب پایا ہے اور ان کلمات کے استمداد کے بغیر بھی انھوں نے مجموعی شعری فضا اور لفظیات کے اتار چڑھاؤ سے اس لحن کی تعمیر کی ہے۔بانگ درا میں یہ زیادہ تر رومانوی اور داخلی قسم کے استفسارات پر مبنی ہے، بال جبریل میں خدا، انسان اور کائنات کے حوالے سے سوال اٹھتے ہیں اور اس کے ساتھ ہی ساتھ فرد و ملت کو درپیش مسائل، عصری

سیاسی صورتحال اور عالمی منظرنامے پر ہونے والے تغیرات کی شمولیت سے یہ استفساریہ لحن نکھرتا چلا گیا ہے۔ ضربِ کلیم کے سوالات بڑے دوٹوک اور سامنے کے ہیں اور زیادہ تر اپنے اندر ہی جواب لیے ہوئے ہیں جبکہ ارمغان حجاز میں یہ لہجہ بلند بانگ آہنگ میں ڈھل کر پوری قوت و شوکت کا اظہار کرتا ہے۔ علاوہ ازیں ان کی بعض منظومات میں کثرت سے سوالات ہیں (مثلاً: ''خفتگانِ خاک سے استفسار''___ ۳۱ سوالات)، بعض کے عناوین ہی استفساریہ ہیں (جیسے: ''سوال'' اور ''ایک سوال'')، ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں مکالمات کی صورت میں سوالیہ لہجے کی بُنت ہوئی ہے (مثال کے طور پر: ''رات اور شاعر''، ''پیرومرید''، ''جبریل و ابلیس''، ''تقدیر''___ ابلیس و یزداں، ''نسیم و شبنم''، ''ایک بحری قزاق اور سکندر''، ''عالم برزخ'' وغیرہ) اور ایسی منظومات و غزلیات، قطعات اور دوبیتیاں خاصی تعداد میں ہیں جن کا آغاز ہی استفہامیہ مصرعے سے ہوتا ہے مثلاً:

ع کہوں کیا آرزوئے بے دلی مجھ کو کہاں تک ہے (ب د، ۱۰۲)

ع کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تو پریشاں (//، ۱۷۲)

ع کہاں اقبالؔ تو نے آ بنایا آشیاں اپنا (//، ۲۴۴)

ع تجھے کیوں فکر ہے اے گل دلِ صد چاکِ بلبل کی (//، ۲۶)

ع یہ کون غزل خواں ہے پُرسوز و نشاط انگیز (ب ج، ۲۶)

ع یہ دیرِ کہن کیا ہے، انبارِ خس و خاشاک (//، ۴۱)

ع نگاہِ فقر میں شانِ سکندری کیا ہے؟ (//، ۴۸)

ع خرد مندوں سے کیا پوچھوں کہ میری ابتدا کیا ہے (//، ۵۵)

ع ہند میں حکمتِ دیں کوئی کہاں سے سیکھے (ض ک، ۲۲)

ع بتاؤں تجھ کو مسلماں کی زندگی کیا ہے (//، ۴۸)

ع ہے کس کی یہ جرأت کہ مسلمان کو ٹوکے (//، ۶۱)

ع مری نگاہ کمالِ ہنر کو کیا دیکھے (//، ۱۰۲)

ع کیا شے ہے، کس امروز کا فردا ہے قیامت (اح، ۱۹)

ع مری شاخِ امل کا ہے ثمر کیا (//، ۲۹)

ع جہاں میں دانش و بینش کی ہے کس درجہ ارزانی (//، ۵۰)

اسی طرح کلمات استفہامیہ کی مدد سے تخلیق کردہ استفہامیہ لہجے پر مبنی شعر دیکھیے:

کس نے پھر زندہ کیا تذکرۂ یزداں کو؟ کس نے ٹھنڈا کیا آتشکدۂ ایراں کو؟

(ب د، ۱۶۵)

———

میں کہاں ہوں تو کہاں ہے، یہ مکاں کہ لامکاں ہے؟ — یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تری کرشمہ سازی
(ب ج، ۱۷)

شیرازہ ہوا ملّتِ مرحوم کا ابتر — اب تُو ہی بتا، تیرا مسلماں کدھر جائے!
(ض ک، ۴۸)

اے مردۂ صد سالہ! تجھے کیا نہیں معلوم؟ — ہر موت کا پوشیدہ تقاضا ہے قیامت
(ا ح، ۱۹)

جبکہ لفظی اتار چڑھاؤ سے مستفسرانہ لحن کچھ یہ رنگ دکھاتا ہے:

تختِ فغفور بھی ان کا تھا سریرِ کَے بھی — یونہی باتیں ہیں کہ تم میں وہ حمیّت ہے بھی؟
(ب د، ۲۰۴)

ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں خیمۂ گل — یہی ہے فصلِ بہاری، یہی ہے بادِ مراد؟
(ب ج، ۸)

کل ساحلِ دریا پہ کہا مجھ سے خضر نے — تو ڈھونڈ رہا ہے سمِ افرنگ کا تریاق؟
(ض ک، ۴۳)

ابنِ مریم مر گیا یا زندۂ جاوید ہے — ہیں صفاتِ ذاتِ حق، حق سے جدا یا عینِ ذات؟
(ا ح، ۱۴)

خالصتاً غزلیات کے باب میں سوالیہ لہجے کا ایک حیرت زا پہلو یہ ہے کہ علامہ نے بعض غزلوں کے ردائف ہی استفہامیہ رکھے ہیں، مثلاً چند ردیفیں دیکھیے:

نہ آتے، ہمیں اس میں تکرار کیا تھی — مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی
(ب د، ۹۸)

کیا کہوں اپنے چمن سے میں جدا کیونکر ہوا — اور اسیرِ حلقۂ دامِ ہَوا کیونکر ہوا
(۱۰۰،//)

اگر کج رو ہیں انجم، آسماں تیرا ہے یا میرا — مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا؟
(ب ج، ۶)

نگاہِ فقر میں شانِ سکندری کیا ہے — خراج کی جو گدا ہو، وہ قیصری کیا ہے!
(۴۸،//)

جہاں تک استفہام کی مختلف اقسام سے استفساریہ لہجے کو مستحکم کرنے کا تعلق ہے، اس کی توضیح ذیل کے شعروں سے بخوبی ہو جاتی ہے:

استفہامِ حقیقی یا استخباری:

اے مئے غفلت کے سرمستو! کہاں رہتے ہو تم؟ — کچھ کہو اُس دیس کی آخر جہاں رہتے ہو تم؟

(ب د، ۳۹)

استفہامِ اثباتی:

یہ اگر آئینِ ہستی ہے کہ ہو ہر شام صبح — مرقدِ انساں کی شب کا کیوں نہ ہو انجام صبح؟

(ب د، ۲۳۵)

استفہامِ انکاری:

تجھ کو معلوم ہے لیتا تھا کوئی نام ترا — قوتِ بازوے مُسلم نے کیا کام ترا

(ب د، ۱۶۴)

یہاں جابر علی سید کے بعض نکات کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے جو انھوں نے اپنے مضمون ''اقبال اور ذوقِ استفسار'' میں قلمبند کیے ہیں۔ ان کے مطابق علامہ کا دل سراپا ذوقِ استفسار تھا اور انھوں نے استفہام کو بعض نئی ٹکنیکوں سے متعارف کرایا ہے، جن میں نمایاں ترین نظم ''پیر و مرید'' میں نظر آتی ہے، جس میں وہ سوال و جواب کی ٹکنیک کو معکوس کر دیتے ہیں۔ یعنی جہاں پہلے سے موجود جوابات کے لیے جدید طرز کے سوالات وضع کیے گئے ہیں۔ اس کی بھی دو صورتیں ہیں، ایک یہ کہ وہ سوال کو بیانیہ یا غیر مستفسرانہ رکھتے ہیں اور دوسری کے تحت سوال غیر بیانیہ ہیں۔ اسی طرح انھوں نے شعرِ اقبال میں اس لہجے کی مختلف نوعیتیں بھی محسوس کی ہیں جن کی رو سے کہیں 'مابعد الطبیعی تجسس' ہے تو کہیں اس جستجو نے 'جمالیاتی استفسار' کا روپ دھار لیا ہے۔ اسی تجسس نے ان کے ہاں 'حسرت آمیز اور ذاتی محرومی کے لہجے' اور 'لاادری اسلوب' کو بھی ابھارا ہے۔ یوں بھی ہوا ہے کہ ان کے بعض سوالات لا ینحل رہ جاتے ہیں (مثلاً: 'کیا چیز ہے آرایش و قیمت میں زیادہ + آزادیِ نسواں کہ زمرّد کا گلوبند۔ ض ک، ۹۵) اور وہ اسے ''نرم ترین قسم کا نیوراسز'' قرار دیتے ہیں اور ایسی صورت بھی ملتی ہے کہ سوال کے اندر ہی جواب موجود ہوتا ہے ___ یوں ان استفسارات میں بوقلمونی پیدا ہو جاتی ہے (۱۱۰) ___ علامہ کے مستفسرانہ لحن کے متذکرہ زاویے اس امر کی جانب واضح اشارہ کرتے ہیں کہ انھوں نے فرد و ملت اور حیات و کائنات کے تمام تر مسائل کو ایک مفکر اور فلسفی کی نگاہ سے دیکھا ہے اور یہ لہجہ ان کے داخلی اضطرار و اضطراب کی عمدگی سے عکاسی کرتا ہے۔

(۹) فخریہ لہجہ:

اس لہجے کے تحت اقبال تعلّی یا تصلیف کا انداز اپناتے ہیں۔ انھیں اس امر کا ادراک ہے کہ شاعر کا دل کیفیتوں کا رستخیز ہے اور اگر

وہ سچی اور کھری بات کہے تو اس کے فیض سے مزرعِ زندگی ہری ہو جاتی ہے۔ ’خونِ دل و جگر‘ سے پرورش پانے والی سخنوری اہلِ زمین کو ’نسخۂ زندگیِ دوام‘ عطا کرتی ہے اور شاعر ہی میں یہ معجزاتی خصوصیت ہے کہ وہ ’شعلۂ آواز‘ سے ’خرمنِ باطل‘ کو جلا سکتا ہے۔ خود اقبالؔ کی شاعری بھی ایسے ہی نادر اوصاف سے متصف ہے اور وہ اکثر و بیشتر فخریہ لہجے میں اپنی شاعرانہ بصیرت کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں (اور وہ ایسا کرنے میں حق بجانب بھی ہیں!!) ایسے مقامات پر ان کا آہنگ بلند ہو جاتا ہے اور لَے بہت بڑھی ہوئی ہے۔ کہیں کہیں تو وہ ملہمانہ پیش گوئی کا رنگ اپنا لیتے ہیں اور یہ وہ مواقع ہیں جہاں ان کے کلام کی للکار اور جھنکار دیدنی ہے۔ ایسے فخریہ لہجے پر مبنی اشعار کے چند نرم گرم نمونے ملاحظہ ہوں:

عطا ایسا بیاں مجھ کو ہوا رنگیں بیانوں میں　　　کہ بامِ عرش کے طائر ہیں میرے ہمزبانوں میں
(ب د، ۷۰)

ٹپک بلندیِ گردوں سے ہمرہِ شبنم　　　مرے ریاضِ سخن کی فضا ہے جاں پرور
(//، ۱۱۵)

مری نوا سے ہوئے زندہ عارف و عامی　　　دیا ہے میں نے انھیں ذوقِ آتش آشامی
(ب ج، ۷۳)

مجھے خبر نہیں یہ شاعری ہے یا کچھ اور　　　عطا ہوا ہے مجھے ذکر و فکر و جذب و سرود
(ض ک، ۱۱۰)

مری نوائے غم آلود ہے متاعِ عزیز　　　جہاں میں عام نہیں دولتِ دلِ ناشاد
(ا ح، ۴۶)

(۱۰) دعائیہ لہجہ:

کہیں کہیں شعرِ اقبالؔ میں افرادِ ملت کے قلب و جاں میں حرارتِ عمل پیدا کرنے کے لیے دعائیہ لہجے کی کارفرمائی بھی ملتی ہے۔ ایسے مواقع پر علامہ کے لہجے میں بہت رقت، تڑپ اور سوز محسوس ہوتا ہے۔ ان کی اردو شاعری میں جابجا اس لہجے کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں اور ہر مقام پر ان کی جذباتی وابستگی دیدنی ہے، مثلاً یہاں ”ساقی نامہ“ کے چند مناجاتی شعر رقم کیے جاتے ہیں جن میں اقبالؔ کی اپنی ذات، ملتِ اسلامیہ اور افرادِ ملت کے حوالے سے دعائیں نت نئے رنگ بدل کر سامنے آتی ہیں اور کمال یہ ہے کہ ہر شعر میں قلبی واردات لحظہ بہ لحظہ شدت اختیار کر لیتے ہیں:

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا　　　وہی جام گردش میں لا ساقیا!

// // // // // // // //

جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے ۔ مرا عشق، میری نظر بخش دے
مری ناؤ گرداب سے پار کر ۔ یہ ثابت ہے تُو اس کو سیّار کر
مرے دیدۂ تر کی بے خوابیاں ۔ مرے دل کی پوشیدہ بے تابیاں
مرے نالۂ نیم شب کا نیاز ۔ مری خلوت و انجمن کا گداز
امنگیں مری، آرزوئیں مری ۔ امیدیں مری، جستجوئیں مری
مری فطرت آئینۂ روزگار ۔ غزالانِ افکار کا مرغزار
مرا دل، مری رزم گاہِ حیات ۔ گمانوں کے لشکر، یقیں کا ثبات
یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر ۔ اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر
مرے قافلے میں لٹا دے اسے ۔ لٹا دے ٹھکانے لگا دے اسے!

(ب ج،۱۲۴۔۱۲۵)

شعرِ اقبال میں متذکرہ لہجوں کی کثرت کے ساتھ ساتھ بعض اور بھی متنوع رنگ نظر آتے ہیں، جن میں بیانیہ لہجہ (صبح خورشیدِ درخشاں کو جو دیکھا میں نے + بزمِ معمورۂ ہستی سے یہ پوچھا میں نے ___ ب د،۵۴)، دھیما لہجہ (اے رہینِ خانہ تونے وہ سماں دیکھا نہیں + گونجتی ہے جب فضائے دشت میں بانگِ رحیل ___ ب د،۲۵۷)، پُر جوش اور جوشیلا لہجہ (اٹھو! مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو + کاخِ امرا کے درو دیوار ہلا دو ___ ب ج،۱۰۹)، مدلل اور استدلالی لہجہ (دل لرزتا ہے حریفانہ کشاکش سے ترا + زندگی موت ہے، کھو دیتی ہے جب ذوقِ خراش ___ ض ک،۸۳)، غنائی لہجہ (وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی + اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی + اچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی ہوئی + بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی ___ ب ج،۱۲۳)، شکستہ لہجہ (نہیں اس کھلی فضا میں کوئی گوشۂ فراغت + یہ جہاں عجب جہاں ہے، نہ قفس نہ آشیانہ ___ ب ج،۱۵)، ترغیبی لہجہ (صورتِ شمع نور کی ملتی نہیں قبا اُسے + جس کو خدا نہ دہر میں گریۂ جاں گداز دے ___ ب د،۱۱۳)، حکمیہ لہجہ (وجود کیا ہے، فقط جوہرِ خودی کی نمود + کر اپنی فکر کہ جوہر ہے بے نمود ترا ___ ض ک،۳۴)، تنبیہی لہجہ (الحذر! آئینِ پیغمبر سے سو بار الحذر + حافظِ ناموسِ زن، مرد آزما، مرد آفریں ___ ا ح،۱۳)، تحسینی لہجہ (فرشتے پڑھتے ہیں جس کو وہ نام ہے تیرا + بڑی جناب تری، فیض عام ہے تیرا ___ ب د،۹۶)، استحقاریہ لہجہ (ہو نکو نام جو قبروں کی تجارت کر کے + کیا نہ بیچو گے جو مل جائیں صنم پتھر کے ___ ب د،۲۰۱)، مبالغہ آمیز لہجہ (ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ + غالب و کار آفریں کار کشا کارساز ___ ب ج،۹۷) یاس و حسرت کا لہجہ (چشمِ کرم ساقیا! دیر سے ہیں منتظر + جلوتیوں کے سبو، خلوتیوں کے کدو ___ ب ج،۹۲) ___ اور ایسے بے شمار لہجے موجود ہیں، جنھوں نے کلامِ اقبال کو صوتی اتار چڑھاؤ اور دلپذیر آہنگ بخشنے کے علاوہ گیرائی و گہرائی، معنویت اور بلا کی پُرکاری عطا کر دی ہے ___ اس سلسلے میں ڈاکٹر سید صادق علی

نے اپنی کتاب اقبال کے شعری اسالیب میں مکتوباتی (مثلاً: عبدالقادر کے نام، ایک خط کے جواب میں، جاوید کے نام، ایک نوجوان کے نام، یورپ سے ایک خط، ایک فلسفہ زدہ سیدزادے کے نام، امامت، جاوید سے اور سرا کبر حیدری صدر اعظم حیدرآباد دکن کے نام ـــــ جیسی نظموں کا انداز)، تخیلاتی و ماورائی (یعنی: سیرِ فلک، حضور رسالتمآبؐ میں، شکوہ، جوابِ شکوہ، عرفی، کفر و اسلام، فردوس میں ایک مکالمہ، خضرِ راہ، فرشتوں کا گیت، فرمانِ خدا، پیر و مرید، تاتاری کا خواب، تقدیر: ابلیس و یزداں، اے روحِ محمدؐ، کارل مارکس کی آواز، ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام، عالمِ برزخ اور آوازِ غیب کے قبیل کی منظومات) اور مماثلتی و تقابلی (یعنی: عقل اور دل، عشق اور موت، زہد اور رندی، جبریل و ابلیس اور علم و عشق وغیرہ نظموں کا رنگ) اسالیب کی توضیح کرتے ہوئے ان سے تشکیل پانے والے لہجوں سے بھی متعارف کرایا ہے(۱۱۱) اسی طرح جگن ناتھ آزاد نے ''اقبال کے کلام کا صوفیانہ لب ولہجہ'' کے زیرِ عنوان علامہ کے ہاں صوفیانہ لہجے کی نشاندہی کی ہے اور اس سلسلے میں وہ یہ مؤقف پیش کرتے ہیں کہ ''نظریۂ وحدت الوجود اقبال کی شاعری کے صوفیانہ لب و لہجے کی پہلی منزل ہے۔ وہ منزل جہاں تک ابھی مثنوی اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی کا گزر نہیں ہوا اور اقبال نے اسلامی اور غیر اسلامی تصوف کی تفریق نہیں کی۔۔۔ سلسلۂ تحقیق و جستجو شب و روز جاری و ساری رہا، چنانچہ ایک مقام پر آ کر وہ اس نظریے کے نفیِ انا اور نفیِ خودی کے عناصر کو شوامی شنکرا چاریہ اور حضرت محی الدین ابنِ عربی کے لیے چھوڑ کر قرآنی تعبیر کے قائل ہو گئے۔''(۱۱۲) مزید برآں علامہ کی شاعری میں ''رجزیہ لہجے'' کو بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا جس کی وساطت سے ان کے ہاں عسکری آہنگ پیدا ہوا ہے۔ ڈاکٹر محمد ریاض نے اس لہجے کی نمود اقبال کی مجاہدانہ حرارت سے مملو منظومات میں نمایاں طور پر محسوس کی ہے اور اس قبیل کے کلام کو وہ ''مارشل شاعری'' کی ذیل میں رکھتے ہیں۔ ''علامہ اقبال کے عسکری آہنگ'' کے عنوان سے لکھتے ہوئے وہ ضربِ کلیم میں مرقوم ''محرابِ گل افغان کے افکار'' کو ''پشتو مارشل آہنگ'' سے ماخوذ گردانتے ہیں۔ ان کے مطابق اقبال نے اسلامی تاریخ کے بلند پایہ مجاہدین و مبارزین کا تذکرہ جہاں کہیں بھی کیا ہے (اور ظاہر ہے کہ کثرت سے کیا ہے!!) وہاں دلپذیر عسکری آہنگ کی تشکیل ہوئی ہے۔(۱۱۳) ـــــ کمال یہ ہے کہ اقبال کے ہاں لہجوں کے اس قدر تنوع کے باوصف کسی مقام پر شائبہ نہیں ہوتا کہ وہ تہذیب و ترتیبِ شعر کے لیے شعوری کاوش کر رہے ہیں ـــــ ہر جگہ روانی و بے ساختگی ہے، تازگی اور جولانی ہے ـــــ اور سچ تو یہ ہے کہ یہاں لہجے کا اُتار چڑھاؤ اپنے بے مثل تنوعات کے ساتھ ملتا ہے، جو یقیناً علامہ کے معجز آثار قلم کا فیضان خاص ہے۔!!

فصل سوم:

آہنگ(Rhythm)

''آہنگ، Rhythm کا ترجمہ ہے اور Rhythm جس یونانی لفظ سے مُشتق ہے اس کے لغوی معنی بہاؤ کے ہیں'' (۱۱۴) اسے ''ایقاع''، ''وزن''، ''وزن آہنگ'' اور ''ضرباہنگ'' سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے (۱۱۵) لغوی اعتبار سے آہنگ کو سُریلی آواز، لحن، وزن، کلام کی موزونیت، راگوں کے ٹھاٹھ یا راگ (۱۱۶)، توازن، تال، لے، متوازن آہنگ جیسے شعر، موسیقی یا رقص میں، یکساں عمل پذیری کے ساتھ واقع یا متحرک تال یا سُر وغیرہ، تال یا سُر کے حوالے سے کسی موسیقی کی ترتیب، اس قسم کی مخصوص موسیقی جیسے دوتالہ، وزن رکھنے والی تحریر، نظم، شاعری، تال دار یا توازن دار شکل، اجزا کا ایک دوسرے کے حوالے کے ساتھ اور ایک فن کارانہ کل کے ساتھ مناسب تعلق اور باہمد گر انحصار، کسی عمل یا کارکردگی کی باقاعدہ وقوع پذیری جیسے دل کی دھڑکن اور روانی (۱۱۷) کے متنوع معنوں میں لیا جاتا ہے۔ انگریزی میں یہ "a regular repeated pattern of sounds or movements"(118) اور "a regular pattern of changes or events"(119) کے معنوں میں مستعار لیا گیا ہے۔ ہماری روزمرہ زندگی کا تصور بھی توازن اور آہنگ ہی کی صورت میں قائم ہے اور مختلف امور کی انجام دہی بذاتِ خود ایک آہنگ کو تشکیل دیتی ہے۔ خالصتاً ادبی نقطۂ نگاہ سے آہنگ نظم ونثر دونوں کی بُنت میں کارفرما ہوتا ہے البتہ وزن، ردیف اور قافیے کی موجودگی یا عدم موجودگی سے ان کے مابین بنیادی فرق کو سمجھا جاسکتا ہے۔ اسی طرح نظمیہ آہنگ یکساں صوتی اکائیوں اور قوافی کے معیّن مقام پر آنے کے باعث، نثر کے آہنگ سے ممیّز وممتاز ہو جاتا ہے۔ یوں اصطلاحی معنوں میں دیکھا جائے تو آہنگ ''نظم یا نثر کا منظم بہاؤ ہے (اور اس کے تحت) یکساں یا متناسب اصوات وحرکات کے ساتھ یکساں یا متناسب وقفے وہ باقاعدگی پیدا کرتے ہیں جو آہنگ پر منتج ہوتی ہے۔'' (۱۲۰) یہ ''وہ متحرک پیٹرن (Pattern) ہے جو تاکیددار اور بے تاکید ہجاؤں سے نظم ونثر میں بنتا ہے۔ اس بدلتے ہوئے آہنگ یا متحرک پیٹرن اور معانی میں ناگزیر ربط ہوتا ہے۔ یہ آہنگ نامیاتی ہوتا ہے اور تخلیقی عمل سے اسے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا ہے۔ سطروں کا آہنگ جذبات وخیالات کے آہنگ سے وابستہ ہوتا ہے اور یہ آہنگ یا پیٹرن اس پیٹرن سے مختلف ہوتا ہے جو کسی خاص بحر کے استعمال کی وجہ سے بنتا ہے۔ یہ آہنگ خارجی نہیں بلکہ اندرونی ضرورتوں کی وجہ سے ہوتا ہے'' (۱۲۱) میر صادقی نے اپنی تالیف واژہ نامۂ هنرِ شاعری میں آہنگ کے لغوی واصطلاحی مطالب کی توضیح اس طرح کی ہے:

در لغت بہ معنی افکندن، در انداختن و در موسیقی بہ معنی هماهنگ ساختن آواز هاست و بہ معنی عام خود، آن گونہ کہ در بیشتر حرکات بہ خصوص رقص،

موسیقی، شعر و نثر فنی وجود دارد، عبارت است از توالی و تناوب منظم و دوامِ متقابل، از قبیل حرکت و سکون، صدا و سکوت، فشار و نرمش و مانند آن ها که در نتیجۂ آن، نظمی در کل اثر هنری به وجود می آید که نشان دهندۂ ارتباط هر یک از اجزاء آن با جزء دیگر و همچنین ارتباط میان یک جزء از آن، نسبت بہ کل اثر است۔ بطور کلی ایقاع رکن اساسی هر اثر ادبی یا هنری است و هنرمند از طریق تکرار اجزاء با توالی آن ها یا ایجاد پیوند هایی متقابل در آن ها، اثر هنری خود را به نحو مطلوب می آفریند......(۱۲۲)

ان مفاہیم کی تائید کے طور پر Joseph T. Shipley, J.A Cuddon اور Chris Baldick کی تالیفات سے اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

In Verse or prose, the movement or sense of movement communicated by the arrangement of stressed and unstressed syllables and by the duration of the syllables. In verse the rhythm depends on the metrical pattern. In verse the rhythm is regular, in prose it may or may not be regular.(123)

Rhythm in language is the natural "swing", or alternation of some quantitative differences (stress, duration, pitch, silence) that accompany all flow of meaningful sound. As emotion is manifested, the rhythm tends to grow more pronounced; the contrasts become more noticeably accentuated or more regular in their recurrence, tending toward meter...(124)

The pattern of sounds perceived as the recurrence of equivalent 'beats' at more or less equal intervals. In most English poetry, underlying rhythm (commonly a sequence of four or five beats) is manifested in a metrical pattern— a sequence of measured beats and 'off beats' arranged verse lines and governing the alternation of stressed and unstressed syllables. While metre involves the recurrence of measured sound units, rhythm is a less clearly structured principle: one can refer to the unmeasured rhythms of every day speech, or of prose, and to the rhythms or cadences of non-metrical verse....(125)

شعری آہنگ ایک اعتبار سے شاعری کی موسیقی ہے جس میں وزن کے ساتھ ساتھ دیگر خوبیاں بھی دخیل ہوتی ہیں۔ ٹی۔ایس

ایلیٹ نے اپنے مضمون "The Music of poetry" میں شاعری کی موسیقی پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ:

شاعری کی موسیقی کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو معنی سے علیحدہ اپنا وجود رکھتی ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو ایسی شاعری بھی ضرور ہوتی جس میں عظیم موسیقانہ حُسن تو ہوتا لیکن جس میں مفہوم کچھ نہ ہوتا لیکن اب تک میں نے ایسی شاعری نہ دیکھی ہے، نہ سُنی ہے ____ کسی لفظ کی موسیقی دراصل نقطۂ انقطاع میں مضمر ہوتی ہے۔ یہ موسیقی اولاً تو ان لفظوں کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے جو فوراً پہلے یا فوراً بعد استعمال ہوئے ہیں اور ثانیاً غیر معین طور پر اس کے باقی متن کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس تعلق سے بھی پیدا ہوتی ہے کہ اس متن میں اس کے فوری معنی کیا ہیں اور دوسرے متنوں سے اس کے مجموعی معنی کا کیا تعلق ہے اور پھر لفظوں کی ترتیب و نشست کا (وسیع یا محدود طور پر) کیا رشتہ اور کیا تعلق ہے۔ ظاہر ہے کہ سارے الفاظ تو بھرپور اور پُر معنی نہیں ہوتے۔ یہ شاعر کا کام ہے کہ وہ بھرپور لفظوں کو کم مایہ لفظوں سے مناسب موقعے پر الگ کردے۔ یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ کسی نظم کو صرف بھرپور لفظوں سے لاد پھاد دیا جائے کیونکہ یہ صرف چند خاص لمحوں میں ہوتا ہے کہ کسی ایک لفظ سے کسی زبان اور تہذیب کی ساری تاریخ بیان کردی جائے۔ یہ ایک ایسی کنایہ آمیزی ہے جو مخصوص قسم کی شاعری کے رنگ ڈھنگ یا بوالعجبی ہی کے ساتھ مختص نہیں ہے بلکہ ایک ایسی کنایہ آفرینی ہے، جو لفظوں کی ماہیت میں مضمر ہے اور جس سے ہر شاعر کو پورے طور پر تعلقِ قلبی رکھنا چاہیے۔ میرا مقصد یہاں یہ ہے کہ میں اس بات پر زور دُوں کہ ایک ''موسیقانہ نظم'' وہ نظم ہے جس میں آواز کا موسیقانہ ڈھانچا (Pattern) ہوتا ہے اور جس میں ان لفظوں کے ثانوی معنی کا موسیقانہ ڈھانچا بھی موجود ہوتا ہے جن سے وہ مرکب ہیں اور یہ کہ یہ دونوں ڈھانچے الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہوتے ہیں......(۱۲۶)

آہنگ سے متعلق ان اشارات کی روشنی میں شعرِ اقبال کا مطالعہ کیا جائے تو یہاں ترنم، نغمگی اور دلکش بہاؤ کا ایسا احساس ہوتا ہے جس میں معنویت کہیں بھی مجروح ہوتی نظر نہیں آتی۔ وہ اپنے شعر پاروں کو محض لفظوں سے لاد پھاد کر تزئین و آرایش کا اہتمام نہیں کرتے بلکہ لفظی دروبست یا الفاظ کی نشست و برخاست ایسی رکھتے ہیں کہ مفاہیم نکھرتے چلے جاتے ہیں۔ علامہ کی شاعری میں آہنگ کے اتنے قرینے ہیں کہ پڑھنے والا ورطۂ حیرت میں ڈوب جاتا ہے۔ ان کی موسیقی سے فطری نسبت بھی اس رنگ کو قوی تر کردیتی ہے۔ اقبال کے سوانحی اشارے اس امر کی تائید کرتے ہیں کہ وہ اپنا کلام ترنم کے ساتھ پڑھ کر سنایا کرتے تھے یوں یہ کہنا درست ہے کہ: ''کلامِ اقبال میں غنائیت کا ایک سبب شاید یہ بھی ہو کہ ڈاکٹر صاحب کو موسیقی سے دلی لگاؤ تھا اور وہ شعر اور موسیقی کو لازم و ملزوم قرار دیتے تھے۔'' (۱۲۷) چنانچہ اس فطری مزاج نے انھیں ایک ایسے آہنگ کی تشکیل میں مدد دی جو بالآخر ان کی پہچان ٹھہرا۔ پھر یہ کہ ''فارسیت کے غلبے کے باوجود اقبال کے کلام میں ایسی آمد اور روانی ہے جس کی حدیں موسیقیت سے ملتی ہیں۔ پہلے تو جذبے کی صداقت ہی نے ان کے اشعار میں بڑی آمد پیدا کردی ہے، پھر انھوں نے اپنی نظموں اور غزلوں کے لیے ایسی مترنم بحریں اختیار کی ہیں اور الفاظ کے انتخاب اور ان کی نشست میں صوت و آہنگ کا ایسا خیال رکھا ہے کہ سامع پر ایک مخصوص کیفیت طاری ہوجاتی ہے، جس میں مسرت بھی شامل ہوتی ہے اور بصیرت بھی'' (۱۲۸) اقبال نے اپنی شاعری میں ترنم و نغمگی کے حصول کے لیے جو مختلف ذرائع اختیار کیے ہیں، ان میں سے نمایاں ترین یہ ہیں:

(ا) عروضی وزن یا بحور:

وزن، نظم میں اصوات کے مجموعے کی حیثیت رکھتا ہے اور شعر پارے کے آہنگ و نغمگی میں اس کی خاصی اہمیت ہے۔ پرویز ناتل خانلری نے وزن کی تعریف یوں کی ہے:

آنچہ در اصطلاح، وزن خواندہ می شود نظم تالی است کہ مجموعہ ای از صوتہا می پذیرد و بہ سبب رابطہ ای کہ آن نظم میان صوتہای متعدد پدید می آورد چندین صوت مجموعۂ واحدی می شود۔(۱۲۹)

گویا یہ بات مسلمہ ہے کہ خارجی آہنگ کو گہرا کرنے میں، بحور اور اوزان سے مدد لی جاتی ہے، اسی لیے آہنگ و نغمگی میں وزن کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے ناقدینِ شعر زیادہ تر اس طرح کے خیالات کا اظہار کرتے ہیں کہ:

وزن ایک لحاظ سے موسیقیت کا دوسرا نام ہے۔ شعر میں التزامِ وزن سے موسیقیت اور نغمگی ہی نہیں افادی پہلو بھی نمایاں ہو جاتے ہیں، جس کے نتیجے میں اختصار کی خوبی دو چند ہو جاتی ہے اور وزن کی پابندی سے شعر کے اسلوب پر بھی خاصا اثر پڑتا ہے جو شعر کی حُسن کاری اور سحر کاری میں اعانت کا حامل ہے۔۔۔۔۔(۱۳۰)

موسیقیت اور غنائیت کے سلسلے میں وزن اور بحر کا بھی بڑا ہاتھ ہوتا ہے کیونکہ بحر ہی وہ سانچہ ہوتی ہے، جس میں جذبہ یا خیال موزوں ہو کر مترنم کیفیات کا حامل ہو جاتا ہے۔ بحر کے ارکان جذبہ یا خیال کو تکرار کی وادیوں میں گشت کرا کے اصوات کا زیر و بم پیدا کر دیتے ہیں۔ شاعری میں جس طرح خیال یا جذبے کو کامیابی کے ساتھ ادا کرنے کے لیے الفاظ کی ایک خاص ترتیب درکار ہوتی ہے اسی طرح اس خیال یا جذبے کی داخلی معنویت ایک خاص وزن اور بحر کی بھی متقاضی ہوتی ہے۔ الفاظ کی اس خاص ترتیب اور وزن و بحر کے سانچے میں ڈھل کر ہی شعر روحِ موسیقی، نغمۂ جبریل اور بانگِ سرافیل کی کیفیت کا حامل ہوتا ہے۔۔۔۔۔(۱۳۱)

اقبالؔ کی شاعری کے دلپذیر آہنگ کو عروضی وزن اور بحور کے تناظر میں دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ عروضی وزن یا بحور نے شعرِ اقبالؔ میں آہنگ کی تشکیل و ترتیب میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر عبدالمغنی:

شاعری اصلاً ایک نغمہ، ایک ملفوظ موسیقی ہے، اس کا پہلا اور بہترین اثر اس کی لے اور لحن ہی پر مبنی ہوتا ہے اسی لیے اس کے آداب و ضوابط کا نام عروض ہے، جو آوازوں کی ترتیب کا ایک نظام ہے۔۔۔۔۔ اقبالؔ کا آہنگ سراپا ترنم ہے۔ ان کے الفاظ و تراکیب کی نشست اور بندش سے ہمیشہ ایک قماشِ نغمہ مرتب ہوتی ہے۔ دقیق اور ثقیل سے ثقیل الفاظ و تراکیب بھی اقبالؔ کے دستِ ہنر میں موسیقی کا تناسب و توازن اختیار کر لیتے ہیں۔ بعض ماہرین لسانیات و صوتیات نے اقبالؔ کے استعمالِ حروف کا جو تجزیہ کیا ہے اس سے بھی ترنم کی اسی کیفیت کا سراغ ملتا ہے۔ اقبالؔ کی شاعری روح کا رقص ہے جو ہر لحہ ایک بسیط، آفاقی اور سرمدی موسیقی کے تال اور سُر پر جلوہ نما ہوتا ہے۔ یہ اقبالؔ کے خیالات و احساسات کی

حرکیت کا بہترین طریقِ اظہار ہے۔اس سے ان کی طبع شاعرانہ کے سرجوش کا سرگم پیدا ہوتا ہے۔۔۔میر نے اپنے دریائے طبیعت کی روانی کا جو دعویٰ کیا تھا، اس کی بہترین اور عظیم ترین دلیل کلامِ اقبال کا نشاط انگیز سیلِ معانی ہے۔۔۔(۱۳۲)

اقبالؔ خود بھی اس حقیقت سے آگاہ تھے کہ وزن شعر کا لازمہ ہے اور یہ کہا کرتے تھے کہ:

اگر ہم نے پابندیِ عروض کی خلاف ورزی کی تو شاعری کا قلعہ ہی منہدم ہو جائے گا۔(۱۳۳)

لہٰذا ایک متناسب آہنگ کے لیے علامہ اس حربے سے استفادہ کرتے نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ زیادہ تر مروّج بحور کا روایتی انداز ہی میں استعمال کرتے ہیں اور ایسا بہت کم ہوا ہے کہ وہ روایت سے انحراف کریں۔ تاہم جہاں کہیں انھیں کو محسوس ہوتا ہے کہ متعین سانچوں سے ترنم یا موسیقیت میں رکاوٹ پیدا ہو رہی ہے، وہ انھیں توڑنے یا ان میں لچک پیدا کرنے سے ہرگز نہیں ہچکچاتے۔ ایسے مواقع پر وہ اجتہادانہ روش اپناتے ہیں لیکن ایسا خال خال ہی ہوا ہے۔ بعینہٖ وہ ایک ہی نظم میں مختلف اوزان کا اہتمام بھی کر گئے ہیں اور ہر جگہ ان کا مقصد یہی ہے کہ شعر پارے میں آہنگ کا التزام برقرار رہے۔ علامہ نے اوزان و بحور کے انتخاب میں جس طرح اپنی انفرادیت دکھائی ہے، اس پر تبصرہ کرتے ہوئے عبدالمجید سالک نے ''بحروں میں تجربات اور اقبال'' کے زیرِ عنوان مضمون میں لکھا ہے کہ:

اس نے چند نظموں میں وہ اوزان اختیار کیے ہیں جن میں ہمارے شعرا نے بہت کم کہا ہے لیکن ایک تو ایسی مثالیں اس کے کلام میں بہت کم ہیں دوسرے اس نے مروجہ بحور میں کوئی اضافہ کرنا پسند نہیں کیا، بلکہ ان کے دائرے کے اندر رہ کر خفیف تجربے کیے ہیں کہ مبادا شعر کی موسیقی کو کوئی ضرر پہنچ جائے اور چونکہ اقبالؔ موسیقی میں بھی دسترس رکھتا تھا اس لیے اس کے کان ترنم کے معاملے میں عام آدمیوں سے زیادہ ذکی الحس واقع ہوئے تھے چونکہ شاعری اور موسیقی میں ہمارے ذہنوں نے اسی فضا میں پرورش پائی ہے جو ایرانیوں نے ذوق آزمائی کے تحت بعض خوشگوار ترمیمیں کر کے اس کے بحور و اوزان کو ایشیا بھر کے لیے قابلِ قبول بنا دیا تھا اس لیے ہمارے بڑے بڑے عہد آفریں شعرا نے بھی جن میں پرانے اساتذہ کے علاوہ میر انیس، مرزا غالب، مولانا حالی اور ڈاکٹر اقبالؔ بھی شامل ہیں، پرانی بحروں اور پرانے اوزان کو چھیڑنے کی ضرورت محسوس نہیں کی اور اگر کبھی جدت کی ضرورت بھی ہوئی تو انھی اوزان کے ہیر پھیر سے کام لیا، لیکن ہمارے ذوقِ ترنم اور شعر کے آہنگ کو نقصان نہ پہنچنے دیا......اس نے موسیقی کے ایک ماہر کی طرح صرف انھی تاروں کو چھیڑا جن سے نغمہ خارج از آہنگ نہ ہونے پائے، بلکہ اس میں مزید ترنم کے امکان پیدا ہو جائیں۔ اقبالؔ اتنا عظیم شاعر تھا کہ وہ دس بیس نئے اوزان کا تعارف کرا دیتا تو دنیا انھیں بلا چون و چرا تسلیم کر لیتی لیکن اس نے گوارا نہ کیا اور ہمارے ذوق کی رعایت تا بحدِ امکان مدِّ نظر رکھی......(۱۳۴)

اسی طرح جابر علی سید نے اپنے مضمون ''اقبالؔ کی شعری آہنگ'' میں یوں اظہارِ خیال کرتے ہیں:

اقبالؔ کی حُسن کاری کا ایک بڑا راز اس کے الفاظِ مفرد کا پورا پورا استعمال ہے، جس سے روانی، جو عروض یا شعری آہنگ کا مرکزی اصول ہے، دریا کی روانی بن جاتی ہے......اقبالؔ کا شعری آہنگ کامل، متنوع اور بوقلموں ہے۔ اس نے دانستہ طور پر دقیق بحور میں شاعری کرنے سے گریز کیا ہے۔ وہ انحطاطی نہیں، انقلابی ہے جو انتہائی شعوری سطح پر موسیقی پیدا کرنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ اپنے شعری آہنگ اور اپنے انقلابی یا تجریدی

افکار میں زیادہ سے زیادہ مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس تصور کو بہت بڑی حد تک غلط ثابت کر دیتا ہے کہ ہر کیفیت کے لیے ایک خاص آہنگ ہوتا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو شناهنامۂ فردوسی اور سحر البیان کی مختلف کیفیات اور ان کے نفسی واردات ایک ہی سانچے میں نہ ڈھالے جاتے۔ اقبالؔ اس جزوی حقیقت کو آشکار کرتا ہے کہ معدودے چند بحور مخصوص مافیہ کو بہتر طور پر ظاہر کر سکتی ہیں اور بس۔ (۱۳۵)

اقبالؔ کا امتیاز یہ ہے کہ ان کی اختیار کردہ بحور اور اوزان ان کے فکر و فلسفہ کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہیں جس سے آہنگ و نغمگی کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے، بقول ڈاکٹر عنوان چشتی:

> اُردو بحروں کے مزاج کا تجزیہ کرنے سے یہ بات صاف معلوم ہوتی ہے کہ بعض بحریں بعض مخصوص جذبوں کے اظہار کے لیے موزوں ہیں۔ اقبالؔ کی بحروں کے تجزیے سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے۔ اقبالؔ نے جو بحریں استعمال کی ہیں وہ ان کے مقصد، مزاج شاعری اور نقطۂ نظر، جذبے کی شدت اور فکر کی معنویت نیز سنجیدگی کے لیے موزوں ترین ہیں۔ چونکہ اقبالؔ شاعری کو ''حرفِ تمنا'' اور ''جزویست از پیغمبری'' خیال کرتے تھے اور اس کے ذریعے ایک مخصوص پیغامِ عمل دینا چاہتے تھے اس لیے انھیں ایسی ہی تندو تیز، پُرخروش اور پُر جلال بحروں کی ضرورت تھی۔ (۱۳۶)

اقبالؔ نے اوزان و بحور کے ذریعے جس طرح دلکش اور مترنم آہنگ تشکیل دیا ہے اس کی توضیح ڈاکٹر گیان چند جین، سید وقار عظیم اور شمس الرحمٰن فاروقی کے قابلِ قدر مقالات سے بخوبی ہو جاتی ہے۔ اس حوالے سے گیان چند جین نے اپنے مضامین ''اقبالؔ کی مہارت عروض'' اور ''اقبالؔ کے اردو کلام کا عروضی مطالعہ'' میں شعرِ اقبالؔ کا عروضی تجزیہ کرتے ہوئے اُن بحور کی نشاندہی کی ہے جن کے اوزان اقبالؔ کے احساسِ ترنم کو راس آئے۔ ان کے مطابق عروض کی غایتِ اصلی چونکہ ترنم اور آہنگ ہے، لہٰذا علامہ نے اس کے حصول کے لیے عروض کی بعض روایتی آزادیوں سے بھی فایدہ نہ اُٹھایا (۱۳۷) دراصل وہ اس امر سے آگاہ معلوم ہوتے ہیں کہ شعر کا وزن آہنگ اور لے میں ایک اہم حصہ ادا کرتا ہے، چنانچہ وہ اس کے لیے ''مختصر، آسان اور زیادہ مقبول اوزان سے آہستہ آہستہ دور ہوتے جاتے ہیں اور اپنے گہرے افکار کے لیے مستقل، دشوار گزار اور رجزیہ قسم کے اوزان کا انتخاب کرتے ہیں۔'' (۱۳۸) سید وقار عظیم نے ''اقبالؔ کی پسندیدہ بحریں'' کے زیرِ عنوان اقبالؔ کی مرغوب بحور کی خصوصیات سے آشنا کرایا ہے جن میں بحر کے ارکان میں اسباب واوتاد کی متوازن اور خوشگوار ترتیب، آمد کی بے تکلفی اور روانی و خوش آہنگی وغیرہ خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ انھوں نے شعرِ اقبالؔ میں آہنگ و نغمگی کے عناصر دریافت کرتے ہوئے پانچ بحروں، بحر رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)، بحر رمل مثمن مخبون مقطوع (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن)، بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن)، بحر مضارع مثمن اخرب (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) اور بحر ہزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) کے اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ ان کے نزدیک پہلی بحر نغمگی اور خوش آہنگی کی ایک واضح کیفیت رکھتی ہے (جیسے: خیر تو ساقی سہی لیکن پلائے گا کسے+ اب نہ وہ مے کش رہے باقی نہ میخانے رہے ___ ب د، ۱۸۷)، دوسری خیالات کو روانی کے ساتھ اور حد درجہ مترنم انداز میں ادا کرنے کی صلاحیت کی حامل ہے (جیسے: ہم تو مائل بہ کرم ہیں، کوئی سائل ہی

نہیں + راہ دکھلائیں کسے، رہرو منزل ہی نہیں ___ ب د، ۲۰۰)، تیسری بحر کے ارکان میں روانی اور خوش آہنگی کے ساتھ ساتھ زیر و بم کی کیفیت زیادہ ہے اور یہاں بحر کے چاروں ارکان میں زحاف کے عمل نے ایسا اُتار چڑھاؤ بھی پیدا کیا ہے جس سے کہ ارکان کے باہمی ربط میں کسی قسم کا رخنہ یا رکاوٹ نہیں آتی۔ روانی اور نغمگی کے اوصاف ایک دوسرے کا لازمی نتیجہ بن جاتے ہیں اور یہ بحر الف سے ی تک پر زور اور پُر جوش لیکن دلنشین انداز میں آگے بڑھتی اور ختم ہوتی ہے (مثلاً: کھول آنکھ، زمیں دیکھ، فلک دیکھ، فضا دیکھ+ مشرق سے ابھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ ___ ب ج، ص ۱۳۲)، چوتھی بحر اپنی روانی، برجستگی اور ٹھیرے ہوئے ترنم کی وجہ سے پسندیدہ قرار پاتی ہے (جیسے: جس کی چمک ہے پیدا، جس کی مہک ہویدا + شبنم کے موتیوں میں، پھولوں کے پیرہن میں...... ب د، ۱۲۱) جبکہ پانچویں میں حد درجے کی غنائیت ہے اور اس کے سالم ارکان شاعر کو اس بات کا موقع دیتے ہیں کہ نظموں کو اپنی پسند کے مطابق مختلف صُورتوں میں ترتیب دے کر مختلف طرح کے غنائی تاثرات پیدا کرے۔ اس بحر میں کہی گئی نظموں میں علامہ نے لفظوں کی ترتیب اور بندش میں طرح طرح کی تبدیلیاں پیدا کر کے اور پوری آزادی سے شاعرانہ اشاروں اور علامتوں سے کام لے کے، بحر کی بے روک ٹوک رفتار سے پورا فائدہ اٹھایا ہے، جس کی ہر جنبشِ پا میں نغمے کی جھنکار چھپی ہوئی ہے۔ (مثال کے طور پر: عروسِ شب کی زلفیں تھیں ابھی نا آشنا خم سے + ستارے آسماں کے بے خبر تھے لذّتِ رم سے...... ب د، ۱۱۱) یوں علامہ کی یہ پسندیدہ بحریں غنائیت و نغمگی کے عناصر ابھارنے میں دلکش کردار ادا کر گئی ہیں (۱۳۹) اسی طرح شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے عمدہ مقالے ''اقبالؔ کا عروضی نظام'' میں شعر اقبالؔ میں بحور کے حوالے سے ترنم و نغمگی اور خوش آہنگی پیدا کرنے کے مختلف حربوں کی نشاندہی کی ہے۔ ان کے مطابق خوش آہنگی اقبالؔ کے کلام کی ایک نمایاں صفت ہے جس کا تعلق معنی کے ساتھ ساتھ اُن بحروں سے بھی ہے جو انھوں نے استعمال کی ہیں، اس لیے کہ بحر بھی معنی کا حصہ ہوتی ہے اور ہر بحر نظم کے معنی کی تعمیر میں مدد کرتی ہے۔ وہ اس عام خیال کو رد کرتے ہیں کہ علامہ کے ہاں خوش آہنگی محض بحروں کے تنوع اور تعداد یا پھر مترنم بحروں پر انحصار کرتی ہے۔ انھوں نے اقبالؔ کی مستعمل بحروں کا شماریاتی تجزیہ کرتے ہوئے یہ ثابت کیا ہے کہ کلامِ اقبالؔ میں نہ تو بحور کا تنوع ہے اور نہ ہی ان کی تعداد کثرت سے ہے۔ اس حوالے سے اُردو کلام میں ۲۴ بحریں ضرور برتی گئی ہیں مگر ان میں سے بعض کا استعمال اتنا کم ہے کہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ جہاں تک مترنم بحروں کو اپنانے کا تعلق ہے تو بحر کی بنیادی شرط ہی یہ ہے کہ وہ مترنم ہو۔ اصل بات یہ ہے کہ اس معاملے میں بڑا دخل ان بحروں کو برتنے کے طریقے کا ہے۔ اس وضاحت امر کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی اقبالؔ کے عروضی نظام کی ان خصوصیات سے آگاہ کراتے ہیں، جن کے باعث ان کا کلام خوش آہنگ معلوم ہوتا ہے لیکن پہلی نظر میں ان کا ادراک نہیں ہو پاتا۔ اس سلسلے میں ان کے نزدیک سرِ فہرست طریقہ یہ ہے کہ:

> اقبالؔ نے وقفے کے فن کو بے مثال خوبی سے استعمال کیا۔ ہماری جن بحروں میں وقفہ لازمی ہوتا ہے (اگرچہ عروضی اعتبار سے اس کا کوئی مقام نہیں) انھیں شکستہ بحر یا بحر مکرر کہتے ہیں۔ ایسی بحروں میں ہر مصرعے میں وقفہ لائے بغیر شاعر کو چارہ نہیں۔ جن بحروں میں وقفہ لازم نہیں ان میں وقفہ شاعر کی مرضی اور الفاظ کی ترتیب کا تابع ہوتا ہے۔ چونکہ اس وقفے کا موزونیت سے کوئی براہِ راست تعلق نہیں، اس لیے عام شاعر اس

پردھیان نہیں دیتا اور الفاظ کی ترتیب کے اعتبار سے وقفہ واقع ہوتا رہتا ہے۔ آپ اسے پڑھنے میں نظر انداز بھی کر سکتے ہیں چونکہ ہماری زبان میں الفاظ کی ترتیب بدلنے سے معنی شاذ ہی بدلتے ہیں اس لیے عام شاعر کی نظر میں وقفے کی اہمیت اور بھی کم ہو جاتی ہے۔ بعض بحریں بھی ایسی ہیں جن میں وقفہ لانے کا شاعر کو خیال بھی نہیں گزرتا۔ اضافتوں کی کثرت بھی وقفے کے وقوع میں مانع ہوتی ہے۔ اقبالؔ نے وقفے کو ایک زبردست عروضی وسیلہ بنا کر استعمال کیا ہے۔ طویل نظموں میں یہ بات خاص طور پر نمایاں ہے۔ کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ ''شکوہ'' اور ''جواب شکوہ'' جیسی نظمیں اگر اس قدر کامیاب ہوئیں تو اس میں ان کے آہنگ کو بہت دخل ہے اور ان نظموں کا آہنگ وقفے کے چابک دست استعمال کے بغیر قائم نہیں ہوتا......(۱۴۰)

اس نکتے کی تائید میں وہ ''جوابِ شکوہ'' کا یہ بند نقل کرتے ہیں:

دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے
پر نہیں طاقتِ پرواز مگر رکھتی ہے
قدسی الاصل ہے رفعت پہ نظر رکھتی ہے
خاک سے اُٹھتی ہے گردوں پہ گزر رکھتی ہے
عشق تھا فتنہ گر و سرکش و چالاک مرا
آسماں چیر گیا نالۂ بے باک مرا

(ب د، ۱۹۹)

ان کے مطابق اقبال کے ہاں ترنم کے حصول کا دوسرا طریقہ شعر کے الفاظ کے ارکان پر برابر تقسیم ہونا ہے، جس کی توضیح وہ اس طرح کرتے ہیں:

وقفے کی ایک خوبصورت شکل وہ ہے جب شعر کے الفاظ ارکان پر برابر تقسیم ہو جائیں۔ اس میں فایدہ یہ ہے کہ وقفہ چاہے اختیار نہ کیا جائے لیکن بحر کی رفتار بدل جاتی ہے اور اگر وقفہ اختیار کر لیا جائے تو تاکید کا اثر پیدا ہو سکتا ہے......الفاظ کو ارکان پر برابر تقسیم کرنے سے جو تاکید حاصل ہوتی ہے، وہ معنوی ہوتی ہے، عروضی نہیں، لیکن ہوتی بہرحال بحر کی مرہونِ منت ہے......ایک مصرعے میں تو یہ التزام نسبتاً آسان ہے لیکن دونوں مصرعوں میں بہت مشکل ہے۔ اقبالؔ نے اس ہنر کو برتا ہے اور اس سے کئی کام لیے ہیں، مثلاً ایک تو یہ کہ وہ مصرعے میں کئی الفاظ ایسے جمع کر دیتے ہیں جو غیر متوقع یا متوقع ہوتے ہیں......(اسی طرح) اکثر جگہ اقبالؔ نے پورے شعر میں یہ التزام نہیں رکھا ہے وہاں توازن کی نئی کیفیت پیدا کر دی ہے......(۱۴۱)

اس صورت کے تحت مصرعے میں غیر متوقع اور متوقع الفاظ در آنے کے لیے وہ ''ساقی نامہ'' کی مثال دے کر یوں وضاحت کرتے ہیں:

وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی اٹکتی لچکتی سرکتی ہوئی

وہ مے جس سے ہے سوز و سازِ ازل

وہ مے جس سے کھلتا ہے رازِ ازل

تمدّن تصوف شریعت کلام بُتانِ عجم کے پجاری تمام

بیاں اس کا منطق سے سُلجھا ہوا

لغت کے بکھیڑوں میں اُلجھا ہوا

(ب ج، ۱۲۳۔۱۲۴)

شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق: ''اچکتی'' کے بعد ''اٹکتی'' غیر متوقع ہے۔ ''تمدن'' کے بعد ''تصوف'' غیر متوقع ہے، لیکن ''تصوف'' کے بعد ''شریعت'' اور ''کلام'' دونوں متوقع ہیں۔ ''سلجھا'' کے بعد ''اُلجھا'' غیر متوقع ہے......'' (۱۴۲) جبکہ ایک مصرعے میں ایسا التزام کرنے سے جو توازن کی نئی کیفیت پیدا ہوئی ہے، اس کی وضاحت وہ ''طلوعِ اسلام'' کے درج ذیل مصاریع سے کرتے ہیں:

ع کہ خونِ صد ہزار انجم/ سے ہوتی ہے سحر پیدا (ص ۲۶۸)

ع بڑی مشکل سے ہوتا ہے/ چمن میں دیدہ ور پیدا (؍؍ ؍؍)

ع مکاں فانی/ مکیں آنی/ ازل تیرا/ ابد تیرا (ص ۲۶۹)

ع اخوت کی جہانگیری/ محبت کی فراوانی (ص ۲۷۰)

ع براہیمی نظر پیدا/ مگر مشکل سے ہوتی ہے/ ہوس چھپ چھپ کے سینوں میں/ بنا لیتی ہے تصویریں (ص ۲۷۱)

ع ادھر ڈوبے/ اُدھر نکلے/ اُدھر ڈوبے/ ادھر نکلے (ص ۲۷۲)

ع یہ ہندی/ وہ خراسانی/ یہ تورانی/ وہ افغانی (ص ۲۷۳)

ع بہار آمد/ نگار آمد/ نگار آمد/ قرار آمد (ص ۲۷۵)

آہنگ و نغمگی کی تیسری شکل پر روشنی ڈالتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

الفاظ کو ارکان پر برابر تقسیم کرنے کا ایک بڑا فایدہ اقبال نے یہ نکالا ہے کہ جن بحروں میں وقفہ لازمی ہوتا ہے ان میں مزید وقفے کی گنجائش پیدا کر دی ہے۔ ''مسجدِ قرطبہ'' میں اس کی کارفرمائی سے بحر کی رفتار حسبِ دل خواہ سست کر لی گئی ہے۔ جہاں مزید وقفہ نہیں ہے، وہاں رفتار تیز ہے۔ شروع کے تین مصرعے جو ''سلسلۂ روز و شب'' سے شروع ہوتے ہیں، ان میں ''سلسلۂ'' کے بعد وقفہ نہ دیا جائے تو ''روز و شب'' کے بعد جھٹکا لے کر وقفہ دینا پڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی بحرِ مکرّر میں، جس کا دوسرا اور چوتھا رکن پہلے اور تیسرے رکن سے چھوٹا ہے، نظم کے شروع میں ایسا جھٹکا آغاز کی روانی میں خلل انداز ہوتا ہے:

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات

سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات

سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ

''سلسلۂ'' کے بعد خفیف سا وقفہ ''روز و شب'' کے بعد ٹھہراؤ کی جگہ glide کا اثر پیدا کرتا ہے۔اس کا پورا عمل مندرجہ ذیل میں دیکھیے:

تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار

موت ہے تیری برات موت ہے میری برات

''تو ہو اگر'' اور ''میں ہوں اگر'' کا آہنگ ''موت ہے'' اور ''موت ہے'' کے آہنگ سے مختلف ہے، کیونکہ دونوں ''اگر'' کے بعد وقفہ ہے اور دوسرے مصرعے میں صرف برات کے بعد وقفہ ہے......(۱۴۳)

شمس الرحمٰن فاروقی نے علامہ کے ہاں آہنگ و نغمگی کے زیادہ تر وہ عناصر پیش کیے ہیں، جن کا تعلق وقفے کے ساتھ ہے، تاہم مضمون کے آخر میں وہ چند مزید عروضی حربوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اقبالؔ نے وقفے کے علاوہ جو دوسرے عروضی وسائل استعمال کیے ہیں ان میں دو مصرعوں کو باہم پیوست کرنا، یعنی End stopped کی جگہ Run on مصرے لکھنا، مصرعے کے آخر میں حرفِ ساکن، جو تقطیع میں نہیں آتا، اس کے استعمال میں تنوع، مصرعوں کو صفحے پر اس طرح لکھنا کہ مختلف شکلیں پیدا ہو جائیں اور بحر کے بدلنے کا التباس ہو۔ چھوٹی بڑی نظموں میں چھوٹی بڑی بحروں کا تناسب، وغیرہ کئی اور چیزیں بھی ہیں......(۱۴۴)

عروضی وزن اور بحور کے حوالے سے مندرجہ نکات ظاہر کرتے ہیں کہ اقبالؔ نے اپنے بے مثل آہنگ کو ترتیب دیتے ہوئے اس شعری وسیلے سے خوب خوب استفادہ کیا ہے۔ بلاشبہ ان کی دقیق اور فکر انگیز شاعری بحور کی روانی، تسلسل اور ترنم سے دل میں اُترتی چلی جاتی ہے۔ آخر میں اقبالؔ کی چند مختصر اور طویل بحروں میں آہنگ و نغمگی کا حُسن دکھاتے ہوئے چند شعر پارے ملاحظہ کیجیے:

بانگِ درا:

زمانہ آیا ہے بے حجابی کا، عام دیدارِ یار ہو گا
سکوت تھا پردہ دار جس کا، وہ راز اب آشکار ہو گا

گزر گیا اب وہ دور ساقی کہ چھپ کے پیتے تھے پینے والے
بنے گا سارا جہان مے خانہ، ہر کوئی بادہ خوار ہو گا

کبھی جو آوارۂ جنوں تھے، وہ بستیوں میں پھر آبسیں گے
برہنہ پائی وہی رہے گی، مگر نیا خارزار ہو گا

سُنا دیا گوشِ منتظر کو حجاز کی خامشی نے آخر
جو عہد صحرائیوں سے باندھا گیا تھا، پھر اُستوار ہو گا

نکل کے صحرا سے جس نے روما کی سلطنت کو الٹ دیا تھا
سُنا ہے یہ قدسیوں سے میں نے، وہ شیر پھر ہوشیار ہو گا

(ص ۱۴۰)

ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں — مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں
ستم ہو کہ ہو وعدۂ بے حجابی — کوئی بات صبر آزما چاہتا ہوں
یہ جنت مبارک رہے زاہدوں کو — کہ میں آپ کا سامنا چاہتا ہوں
ذرا سا تو دل ہوں مگر شوخ اتنا — وہی 'لن ترانی' سنا چاہتا ہوں
(ص۱۰۵)

بالِ جبریل:

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے — جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے
نہ کر دیں مجھ کو مجبورِ نوا فردوس میں حوریں — مرا سوزِ دروں پھر گرمیِ محفل نہ بن جائے
کبھی چھوڑی ہوئی منزل بھی یاد آتی ہے راہی کو — کھٹک سی ہے جو سینے میں، غمِ منزل نہ بن جائے
بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو — یہ میری خود نگہداری مرا ساحل نہ بن جائے
کہیں اس عالمِ بے رنگ و بُو میں بھی طلب میری — وہی افسانۂ دُنبالۂ محمل نہ بن جائے
(ص۱۰)

ہر شے مسافر، ہر چیز راہی — کیا چاند تارے، کیا مرغ و ماہی
تُو مردِ میداں، تُو میرِ لشکر — نوری حضوری تیرے سپاہی
کچھ قدر اپنی تو نے نہ جانی — یہ بے سوادی، یہ کم نگاہی!
دُنیائے دوں کی کب تک غلامی — یا راہبی کر یا پادشاہی
پیرِ حرم کو دیکھا ہے میں نے — کردار بے سوز، گفتار واہی
(ص۵۳)

ضرب کلیم:

نہ میں اَعجمی، نہ ہندی، نہ عراقی و حجازی — کہ خودی سے میں نے سیکھی دو جہاں سے بے نیازی
تو مری نظر میں کافر، میں تری نظر میں کافر — ترا دیں نفس شماری، مرا دیں نفس گدازی
تو بدل گیا تو بہتر کہ بدل گئی شریعت — کہ موافقِ تدرواں نہیں دینِ شاہبازی
ترے دشت و در میں مجھ کو وہ جنوں نظر نہ آیا — کہ سکھا سکے خرد کو رہ و رسمِ کارسازی
نہ جُدا رہے نوا گر تب و تابِ زندگی سے — کہ ہلاکیِ اُمم ہے یہ طریقِ نے نوازی
(ص۷۴)

تو اپنی خودی اگر نہ کھوتا — زنّاریِ برگساں نہ ہوتا

ہیگل کا صدف گہر سے خالی — ہے اس کا طلسم سب خیالی

محکم کیسے ہو زندگانی — کس طرح خودی ہو لازمانی!

آدم کو ثبات کی طلب ہے — دستورِ حیات کی طلب ہے

دُنیا کی عشا ہو جس سے اشراق — مومن کی اذاں ندائے آفاق

(ص۱۸)

ارمغانِ حجاز:

کنارِ دریا خضر نے مجھ سے کہا بہ اندازِ محرمانہ — سکندری ہو، قلندری ہو، یہ سب طریقے ہیں ساحرانہ

حریف اپنا سمجھ رہے ہیں مجھے خدایانِ خانقاہی — انھیں یہ ڈر ہے کہ میرے نالوں سے شق نہ ہو سنگِ آستانہ

غلام قوموں کے علم و عرفاں کی ہے یہی رمزِ آشکارا — زمیں اگر تنگ ہے تو کیا ہے، فضائے گردُوں ہے بیکرانہ

خبر نہیں کیا ہے نام اس کا، خدا فریبی کہ خود فریبی — عمل سے فارغ ہوا مسلماں بنا کے تقدیر کا بہانہ

مری اسیری پہ شاخِ گل نے یہ کہہ کے صیاد کو رُلایا — کہ ایسے پُرسوز نغمہ خواں کا گراں نہ تھا مجھ پہ آشیانہ

(ص۴۴۔۴۵)

کھلا جب چمن میں کتب خانۂ گل — نہ کام آیا مُلّا کو علمِ کتابی

متانت شکن تھی ہوائے بہاراں — غزل خواں ہوا پیرکِ اندرابی

تو اپنی خودی اگر نہ کھوتا زنّاریِ برگساں نہ ہوتا

ہیگل کا صدف گہر سے خالی ہے اس کا طلسم سب خیالی

محکم کیسے ہو زندگانی کس طرح خودی ہو لازمانی!

آدم کو ثبات کی طلب ہے دستورِ حیات کی طلب ہے

دُنیا کی عشا ہو جس سے اشراق مومن کی اذاں ندائے آفاق

(ص۱۸)

ارمغانِ حجاز:

کنارِ دریا خضر نے مجھ سے کہا بہ اندازِ محرمانہ سکندری ہو، قلندری ہو، یہ سب طریقے ہیں ساحرانہ

حریف اپنا سمجھ رہے ہیں مجھے خدایانِ خانقاہی انھیں یہ ڈر ہے کہ میرے نالوں سے شق نہ ہو سنگِ آستانہ

غلام قوموں کے علم و عرفاں کی ہے یہی رمزِ آشکارا زمیں اگر تنگ ہے تو کیا ہے، فضائے گردُوں ہے بیکرانہ

خبر نہیں کیا ہے نام اس کا، خدا فریبی کہ خود فریبی عمل سے فارغ ہوا مسلماں بنا کے تقدیر کا بہانہ

مری اسیری پہ شاخِ گل نے یہ کہہ کے صیاد کو رُلایا کہ ایسے پُرسوز نغمہ خواں کا گراں نہ تھا مجھ پہ آشیانہ

(ص۴۴۔۴۵)

کھلا جب چمن میں کتب خانۂ گل نہ کام آیا مُلّا کو علمِ کتابی

متانت شکن تھی ہوائے بہاراں غزل خواں ہوا پیرکِ اندرابی

کہا لالۂ آتشیں پیرہن نے کہ اسرارِ جاں کی ہوں میں بے حجابی

سمجھتا ہے جو موت خوابِ لحد کو نہاں اس کی تعمیر میں ہے خرابی

نہیں زندگی سلسلہ روز و شب کا نہیں زندگی مستی و نیم خوابی

(ص۳۹۔۴۰)

بلاشبہہ شعرِ اقبال میں بحور کی یہی روانی ہے جسے پیشِ نظر رکھ کر مجنوں گورکھ پوری نے ان خیالات کا اظہار کیا کہ:

اقبال کے اشعار ہماری سمجھ میں آئیں یا نہ آئیں یا ان کے افکار و نظریات سے ہم کو اتفاق ہو یا نہ ہو، لیکن جس خصوصیت کا ان کے حامی اور مخالف دونوں کو قائل ہونا پڑے گا وہ یہ ہے کہ ان کا ایک مصرع ایسا نہیں ہوتا جو نازک سے نازک ساز پر گایا نہ جاسکتا ہو اور یہ خصوصیت محض غنائی نہیں ہے یعنی وہ خوش آہنگ الفاظ کے حسنِ ترتیب سے نہیں پیدا ہوتی ہے۔ اقبال کے اشعار میں جو موسیقیت ہوتی ہے وہ ایک مرکب آہنگ ہے جس کو الفاظ و افکار دونوں سے ہی بیک وقت ایک اصلی اور اندرونی تعلق ہوتا ہے اور ہم کو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ اور معنی باہم مل کر ایک

ایسی دھن پیدا کر رہے ہیں جس کا تجزیہ نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لیے اقبالؔ کا ترنم کبھی سطحی نہیں ہوتا بلکہ اس کے اندر تہہ در تہہ گہرائیاں ہوتی ہیں۔(۱۴۵)

(۲) اصوات:

شعرِ اقبالؔ میں متناسب و متوازن اصوات کے ذریعے بھی خوش آہنگی کے عنصر کو تقویت دی گئی ہے۔ صوت کیا ہے؟___ اس کی توضیح ڈاکٹر پرویز ناتل خانلری نے اپنی معروف تحقیقی کتاب وزنِ شعر میں یُوں کی ہے:

صوت بہ اعتبار امر خارجی ارتعاشات یا لرزہ ھائی است و بہ اعتبار ذہن، ادراکی است کہ از رسیدن این ارتعاشات بہ گوش و انتقال آن ھا بہ مرکز ھای شنوائی مغز حاصل می شود۔ لرزہ ھای صوت ممکن است نسبت بہ زمان تند یا کند حادث شود۔ یعنی در واحد زمان، مثلاً یک ثانیہ، شمارۂ لرزہ ھا بیشتر یا کمتر باشد۔ از این اختلاف است کہ زیر و بمی پدید می آید۔ ھر چہ عدد لرزہ ھا در ثانیہ بیشتر باشد صوت زیر تر است و ھر چہ کمتر باشد بم تر۔ نیروی لرزہ ھا نیز ممکن است بیش یا کم باشد۔ این صفت را شدت می خوانند۔ شدت صوت موجب آن است کہ از فاصلۂ دور تری شنیدہ شود......(۱۴۶)

الفاظ اپنی اصوات کی وجہ سے ہی ایک دوسرے سے ممیّز ہو جاتے ہیں۔ شاعری میں خاص طور پر لفظوں کا صوتیاتی پہلو تاثیر و عذوبت پیدا کر دیتا ہے۔ علامہ لفظ کی صوتی تاثیر سے آگاہ ہیں اور جانتے ہیں کہ:

الفاظ تعمیری مسالہ ہیں۔ معانیِ مطلوب کی ترجمانی پر جب الفاظ کو مامور کیا جاتا ہے تو ان میں جان پڑ جاتی ہے، الفاظ آوازیں ہیں لیکن اگر وہ پابند ضابطہ و قاعدہ نہ ہوں اور ان میں تناسق نہ ہو تو وہ چیخم دھاڑ ہیں۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں، آوازیں نغمہ نہیں بن سکتیں جب تک ذہن کا ضابطہ قبول نہ کریں۔ شاعری کا معاملہ اس سے بھی زیادہ مشکل ہے، وہاں نغمگی کو موضوع کا ترجمان بنانے کے لیے تناسق و توازنِ الفاظ کا نکھار درکار ہوتا ہے۔(۱۴۷)

اسی طرح وہ اس امر سے بھی کما حقہٗ آشنا ہیں کہ لفظی تاثر، حروف کی آوازوں اور ان کی ترتیب سے تشکیل پاتا ہے اور ہر لفظ اپنی مخصوص آوازیں رکھتا ہے۔ قادرِ سخن شاعر ان اصوات کو معانی کے ساتھ یوں ہم رنگ کر لیتا ہے کہ مختلف جذبات و احساسات کی بخوبی عکاسی ہونے لگتی ہے۔ صوتی تاثیر کی صراحت میں ابو الاعجاز حفیظ صدیقی نے **کشافِ تنقیدی اصطلاحات** میں بجا طور پر لکھا ہے کہ:

معانی سے الگ ہو کر بھی ہر لفظ کا اپنا ایک خاص تاثر ہوتا ہے جس کا تعلق ان حروف کی آوازوں اور ان کی ترتیب سے ہوتا ہے، جن سے کوئی لفظ بنا ہے۔ کوئی لفظ ناچتا ہے، گنگناتا ہے، کوئی روتا بسورتا ہے، کوئی ڈراتا ہے، کوئی لبھاتا ہے، کوئی سُننے والے کے ذہن پر خوف کا تاثر چھوڑتا ہے اور کوئی سرخوشی و سرمستی کا تاثر دیتا ہے۔ لفظ کے اس تاثر کو جس کا تعلق لفظ کی آوازوں سے ہوتا ہے، صوتی تاثر کہتے ہیں اور اگر کوئی شاعر یا ادیب تلاش و تفحص سے کام لیتے ہوئے ایسے الفاظ استعمال کرے جو اپنے صوتی تاثر کے اعتبار سے بھی روحِ معانی سے ہم آہنگ ہوں تو یہ

بہت بڑی خوبی ہے۔ معانی کا مقصود ایک خاص قسم کا تاثر قاری کے ذہن پر ثبت کرنا ہے۔ جب الفاظ و حروف کی آوازیں بھی اسی قسم کا تاثر رکھتی ہوں تو یہ سونے پر سہاگہ ہے......(۱۴۸)

اقبالؔ کے ہاں دونوں طرح کی تاثیر ملتی ہے اور اکثر شعری مقامات ایسے ہیں کہ لفظی و معنوی ہر دو طرح کے تاثرات نے قابلِ قدر غنائیت پیدا کر دی ہے۔ یہاں کہیں بھی الفاظ کی چیخم دھاڑ، شور شرابا اور بے ہنگم اُتار چڑھاؤ نظر نہیں آتا بلکہ ہر جگہ اصواتِ پُر تاثیر کے دروبست نے ایک دلکش لحن ترتیب دیا ہے۔ اقبالؔ کے کلام میں ہر لفظ اپنی قدر و قیمت رکھتا ہے اور نہایت موزونیت کے ساتھ اپنی مخصوص اصوات اور حروف کی مطابقت و یگانگت سے معنی آفرینی میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ ان کی پیش کردہ آوازیں مختلف لہجوں کی بُنت و تعمیر میں بھی پیش پیش نظر آتی ہیں اور ان کی وساطت سے اقبالؔ نے جوش اور تڑپ، سوز و حرارت، گھن گرج اور طمطراق، آہستگی اور نرم روی، تندی و تیزی اور بلند آہنگی، آس و یاس اور سرمستی و نشاط کے جذبات کو بڑی روانی و بے ساختگی سے پیوندِ شعر کر لیا ہے ___ اس ضمن میں شاہدہ یوسف اپنے مضمون ''اقبالؔ کی شاعری کی صوتی فضا'' میں لکھتی ہیں:

کبھی یہ آوازیں نرم اور ہوتی ہیں تو کبھی بلند آہنگ، کبھی معتدل، لطیف اور سبک سیر، کہیں سُر ور انگیز اور دل آسا ___ ان کا نغمۂ شوق ان کے لہجے میں بڑی متنوع، بوقلموں اور اضطراب انگیز کیفیات پیدا کرتا ہے۔ کبھی اس میں حدی خوانوں کی ندا، کبھی پہاڑی گیتوں کی سی گونج، کبھی درد و شوق کے جذبات کا وفور ___ غرضیکہ اقبالؔ کے جمالیاتی وجدان کے سارے رنگ اس میں موجود ہیں۔ اقبالؔ نے اس فضا کی تعمیر تجربے کی سچائی، تخیل کی ندرت اور فکر کی گہرائی سے کی ہے۔ اسی لیے ان کی شاعرانہ فضا میں زندگی کی حرارتیں اور توانائیاں ہیں۔ (۱۴۹)

علامہ کے کلام میں اصوات سے ان متنوع لہجوں کی تشکیل کے ساتھ ساتھ بعض غنائی آوازوں پر مبنی الفاظ و تراکیب سے آہنگ کو قوی تر بنانے کا رجحان بھی ملتا ہے۔ دراصل وہ موضوع کی مناسبت سے حروف کی غنائیت اجاگر کرتے ہیں اور یہ بھی جانتے ہیں کہ لفظوں کی مختلف آوازیں تکراری صورت اختیار کر کے ترنم و نغمگی کے عناصر پیدا کر دیتی ہیں۔ چنانچہ ان کے ہاں کہیں دھیمے سُر ہیں تو کہیں تیکھے۔ کبھی بعض غنائی حروف کا کثرت سے استعمال ہے تو کبھی برمحل اصوات سے کیفیاتِ باطنی کو من و عن اتارنے کی کاوش کی گئی ہے۔ اقبالؔ کے اشعار میں مصوتوں (Vowels) یعنی ''زبان کی کم و بیش کشادہ اور گجیلی صوت جو اصواتِ صحیحہ کے ساتھ مل کر ارکان بناتی ہے، یا صوتِ صحیح سے مختلف آواز (جیسے) صوتِ علت، سُر (اور) اس آواز کو ظاہر کرنے والا حرف بھی کہتے ہیں'' (۱۵۰) اور مصموں (consonents) یعنی ''ہم آہنگ (اور) صوتی مناسبت رکھنے والے الفاظ یا موزوں و ہم آہنگ اصوات (ہیں جو) موافق، ہم وضع، مطابق، سُر ملائی، ہم نغمہ، سریلی، خوش آہنگ، خوش نوا (اور) ارتعاش یا گونج سے متاصف یا اس کے متعلق (ہوتی ہیں) (۱۵۱) ___ دونوں کو بھرپور شعری قرینوں کے ساتھ برتا گیا ہے۔ اسی طرح وہ صفیری یا فرکی (fricative) اصوات جو ''وہ حروفِ صحیح ہیں جو منہ کھلم کھلا ہونے کی حالت میں سانس کی رگڑ سے ادا ہوتے ہیں'' (۱۵۲) اور بندشی (Stop) یا ہکاری آوازیں، جنھیں ''بندشیہ'' بھی کہتے ہیں اور جو دراصل ''سانس اندر لینے اور باہر نکالنے کا عمل (ہے، یا جسے) تلفظ میں سانس کو روک کر چھوڑنے سے پیدا ہونے کی آواز (۱۵۳) سے موسوم کیا جاتا ہے ___ سے بھی

آہنگ و نغمگی کی دلپذیر فضائیں تشکیل دیتے ہیں۔اسی طرح وہ طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کے تال میل سے موسیقیت پیدا کرتے ہیں اور بعض خاص آوازوں کی تکرار بھی غنائی کیفیات میں معاون ہوتی ہے۔ علامہ نے ہکاری و معکوس اور صفیری دونوں اصوات سے اپنی شاعری کے آہنگ میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے تاہم زیادہ ترنم اور دلکشی کے لیے ان کے کلام میں صفیری آوازیں خاص طور پر معجزاتی خصایص کی حامل ہوگئی ہیں، جن کے استمداد سے انھوں نے شاعری کو نغمہ گری بنادیا ہے۔ بعینہٖ عربی و فارسی الفاظ کی دلکش اصوات نے بھی شعر اقبالؔ کے غنائی پہلوؤں کو خوب نکھارا ہے۔ متذکرہ صوتی ابعاد کے ہمراہ ''الفاظ و تراکیب کی نگینہ بندی بھی ان کے آہنگ میں جان ڈال دیتی ہے۔ ترنم کے جھرنے ابلنے لگتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اقبالؔ حروفِ تہجی کی غنائی اہمیت سے باخبر تھے، ان کے استعمال کا شعور رکھتے تھے، وہ جان گئے تھے کہ بعض حروفِ تہجی شدید اور شوخ کیفیات کے لیے موزوں ہوتے ہیں اور بعض نرم اور دھیمے پن کو ظاہر کرتے ہیں۔ اگر ہم حروفِ تہجی کو سُریں تسلیم کرلیں تو ماننا پڑے گا کہ ان کی تکرارِ خاص سے نغمہ پیدا ہوگا۔ شدید اور تیکھے سُروں کو ہم 'تیور' اور 'ات تیور' کا نام دے سکتے ہیں اور ان میں دھیمے سُروں کو 'کومل'___ تیور اور کومل سُروں کے درمیان واقع سُر کو 'سدھ سُر' کہہ سکتے ہیں۔'' (۱۵۴) یہ تمام سُر خواہ دھیمے اور کومل ہوں یا تیکھے اور تیور و ات تیور یا پھر دونوں کے بین بین یعنی سُدھ سُر___ اقبالؔ ہر صورت میں ان سے نغمگی و ترنم کی فضائیں توانا بناتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور کہیں بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ خوش آہنگی کے حصول کے لیے شعوری کاوش کی گئی ہے___ حقیقت یہ ہے کہ علامہ کو اس امر کا شعور ہے کہ کون سے عناصر یا آہنگی حربے اختیار کرکے زیادہ موسیقیت پیدا کی جاسکتی ہے۔ چنانچہ نقادوں نے ایسے طریقوں کا سراغ لگانے کی کوشش کی ہے، مثلاً ڈاکٹر عنوان چشتی کا کہنا ہے کہ:

> معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے عربی اور فارسی الفاظ کا خلاقانہ استعمال کیا ہے۔ اس لیے ان کے کلام میں ایسی آوازیں بہت ملتی ہیں جو ان دونوں زبانوں میں کثرت سے پائی جاتی ہیں اور ان کے لیے بعض آوازیں مخصوص بھی ہیں۔ اُردو کا ذخیرۂ الفاظ کئی زبانوں کے ذخیرۂ الفاظ پر مشتمل ہے۔ لسانیاتی نقطۂ نظر سے اُردو میں صفیری اور مسلسل آوازیں نو ہیں جبکہ ہکاری اور معکوس آوازوں کی تعداد چودہ سے کم نہیں ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح ہے کہ اقبالؔ نے اردو صوتیات کی ان آوازوں کو بہت کم برتا ہے جو تعداد میں زیادہ ہیں اور ان آوازوں کو زیادہ کام میں لائے ہیں جو تعداد میں کم ہیں۔ یہاں یہ نکتہ ذہن نشین رہنا چاہیے کہ ہکاری اور معکوس آوازوں کے مقابلے میں صفیری اور مسلسل آوازوں کا ترنم زیادہ دلکش، شیریں اور بلند آہنگ ہوتا ہے۔ (۱۵۵)

اقبالؔ نے آہنگ و نغمگی کی ترتیب و تشکیل میں اصوات سے اس حد تک کام لیا ہے کہ ناقدین و محققین اقبالؔ نے ان کی شاعری کا خالصتاً اسلوبیاتی سطح پر مطالعہ کرتے ہوئے ان کے ہاں ایک منظم صوتیاتی نظام کا تحقیقی و تنقیدی اور شماریاتی تجزیہ بھی پیش کیا ہے۔ اس حوالے سے گوپی چند نارنگ اور مسعود حسین خان کے نام نمایاں ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے ''اقبالؔ کی شاعری کا صوتیاتی نظام'' کے عنوان سے آہنگ اقبالؔ میں اصوات کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ ان کے مطابق صوت کی سطح خالص آہنگ کی سطح ہے جو ایک ایسی کیفیت پیدا کرتی ہے جس سے کلام میں فضا سازی یا سماں بندی میں مدد ملتی ہے۔ یہ فضا سازی کسی بھی معنیاتی تاثر کو ہلکا، گہرا یا تیکھا کرسکتی ہے۔ وہ اقبالؔ کی مختلف

منظومات کو اسلوبیات کی شاخ صوتیات پر پرکھتے ہوئے یہ موقف قائم کرتے ہیں کہ اس نادر روزگار شاعر کے ہاں بعض آوازوں کی تکرار سے بھی مترنم کیفیات ابھاری گئی ہیں اور طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کے دروبست سے موسیقی کا ایسا امکان ہاتھ آیا ہے جو عام طور پر میسر نہیں آتا۔ وہ لکھتے ہیں کہ: صوتیاتی آہنگ کا تعلق چونکہ بہت کچھ شاعر کی افتادِ طبع اور اس کے شعری مزاج سے ہے، جس کی تشکیل بڑی حد تک غیر شعوری طور پر ہوتی ہے، چنانچہ اقبال کا فردیت پر اصرار، عمل کی گرم جوشی، جرأت مندی، آفاق کی وسعتوں میں پرواز کا حوصلہ اور بے پایاں تحرک بھی ایک ایسے صوتیاتی نظام کا تقاضا کرتا ہے جو اس کی معنیاتی فضا سے پوری طرح ہم آہنگ ہو۔ اس صوتیاتی نظام میں یک نوعی آوازوں، صفیری آوازوں، مصوتی مصمتوں یا مسلسل مصمتوں اور بندشی آوازوں کا استعمال ملتا ہے تاہم زیادہ تر ہکار اور معکوسی آوازوں پر صفیری اور مسلسل آوازیں حاوی نظر آتی ہیں جو ظاہر ہے کہ زیادہ غنائیت پیدا کرتی ہیں۔ اسی طرح مصمتوں کے مقابلے میں مصوتوں کے استعمال سے اقبال کا صوتیاتی آہنگ نکھرتا ہے اور اس میں بھی خاص طور پر طویل مصوتوں کے معاملے میں وہ ماقبل کے شعرا سے کہیں آگے ہیں، کیونکہ:

......اتنی بات واضح ہے کہ جہاں طویل مصوتوں کی فراوانی ہوگی، غنائی مصوتوں کی کثرت بھی وہیں ہوگی، کیونکہ اردو کا عام رجحان ہے کہ غنیت صرف طویل مصوتوں کے ساتھ ہی وارد ہوتی ہے۔ نغمگی کے لیے طویل مصوتوں کے ساتھ ساتھ غنائی مصوتوں کی جو اہمیت ہے وہ محتاجِ بیان نہیں، لیکن محض طویل مصوتوں کی فراوانی بجائے خود کوئی بڑی بات نہیں۔ اقبال کا کمال جس نے ان کے صوتیاتی آہنگ کو اردو شعریات کا عجوبہ بنا دیا ہے، دراصل یہ ہے کہ طویل غنائی مصوتوں کی زمینی کیفیات اقبال کے یہاں زناٹے دار صفیری و سلسلہ دار ''مسلسل'' آوازوں کی آسمانی کیفیات سے مربوط و ممزوج ہو کر سامنے آتی ہیں۔ اقبال کے یہاں صفیری و مسلسل آوازوں اور طویل و غنائی مصوتوں کا یہ ربط و ضبط امتزاج ایک ایسی صوتیاتی سطح پیش کرتا ہے جس کی دوسری نظیر اردو میں نہیں ملتی۔ اصوات کی اس خوش امتزاجی نے اقبال کے صوتیاتی آہنگ کو ایسی دلآویزی، توانائی، شکوہ اور آفاق میں سلسلہ در سلسلہ پھیلنے والی ایسی گونج عطا کی ہے جو اپنے تحرک و تموج اور امنگ و ولولے کے اعتبار سے بجا طور پر یزداں گیر کہی جا سکتی ہے۔ (۱۵۶)

اسی طرح مسعود حسین خان نے ''صوتی آہنگ'' کے زیرِ عنوان لکھتے ہوئے اقبال کی شاعری میں پنجابی اصوات کے اثرات محسوس کیے ہیں، مثلاً ان کے ہاں ''ق'' کی سماعی شکل ''ک'' ہے جیسے:

ع اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے

(ب د، ۶۰)

ع ہوائے قرطبہ شاید یہ ہے اثر تیرا

(ب ج، ۳۷)

یا وہ غزل جس کی ردیف ہی ''ق'' ہے، میں تکلمی و سماعی دونوں لحاظ سے اقبال کے تلفظ میں ''ک'' کی شکل محسوس ہوتی ہے:

ہزار خوف ہو، لیکن زباں ہو دل کی رفیق
یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق
(ب ج،۳۴)

ان کے نزدیک صوتیاتی نقطۂ نظر سے اقبال کے صوتی آہنگ کا دوسرا پہلوان بندشی نفسی (ہکاری) آوازوں سے تعلق رکھتا ہے، جو اردو میں موجود ہیں لیکن پنجابی زبان ان سے عاری ہے (جیسے: بھ/دھ/اور گھ) چنانچہ ان کے مطابق اقبال جب بھی ان آوازوں سے مرکب الفاظ اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں تو ان کی نفسیت (ہکاریت:Aspiration) ان کے صوتی آہنگ سے غائب رہتی ہو گی ــــــ اپنے اس موقف کی تائید میں وہ ذیل کے مصرعے پیش کرتے ہیں:

ع دل ونظر کا سفینہ سنبھال کرلے جا (دل ونظر کا سفینہ سنبھال کرلے جا) ــــــ ب ج،۳۶

ع بھری بزم میں راز کی بات کہہ دی (بری بزم میں راز کی بات کہہ دی) ــــــ ب د،۱۰۲

ع یہ گھڑی محشر کی ہے تو عرصۂ محشر میں ہے (یہ گڑی محشر کی ہے تو عرصۂ محشر میں ہے) ــــــ //،۲۶۰

ع بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب (بندگی میں گٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب) ــــــ //،۲۵۹

مسعود حسین خان نے اقبال کی دو نظموں کے صوتیاتی حسن کا تجزیہ بھی کیا ہے اور مجموعی طور پر وہ اس نتیجے تک پہنچتے ہیں:

......اقبال کے صوتیاتی آہنگ کے سب سے اونچے سُر یا انفی مصوتوں اور انفیت (nasalization) سے مرتب ہوتے ہیں اور ۶ صفیری آوازوں سے خ۔ غ۔ ش۔ س۔ ز اور ف سے......اقبال بنیادی طور پر غالب کی طرح صوتی آہنگ کے شاعر نہیں لیکن چونکہ (جیسا کہ خود ان کی شہادت پر) شعران پر پورا کا پورا اترتا تھا اس لیے وہ اپنا جامۂ صوت ساتھ لاتا ہے۔ فکر اور تخیل کی آویزش اور آمیزش سے ان کے یہاں نور و نغمہ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ نور ان کی شاعرانہ بصیرت ہے اور نغمہ ان کا صوتی آہنگ۔۔۔! (۱۵۷)

اقبال کے ہاں اصوات سے ابھرنے والی موسیقیت کے متذکرہ نکات کو درج ذیل چند شعری اقتباسات میں بھرپور طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے (اگرچہ کلامِ اقبال میں ایسی امثلہ قدم قدم پر صوتی جھنکار کی جھلکیاں دکھاتی ہیں!!)

خاموش ہے چاندنی قمر کی ــ شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش ــ کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی ہے ــ آغوش میں شب کے سو گئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے ــ نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے ــ یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا ــ قدرت ہے مراقبے میں گویا

اے دل! تُو بھی خموش ہو جا
آغوش میں غم کو لے کے سو جا

(ب د، ۱۲۸)

اے حرمِ قرطبہ! عشق سے تیرا وجود
عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود
رنگ ہو یا خشت وسنگ، چنگ ہو یا حرف وصوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود
قطرۂ خونِ جگر سِل کو بناتا ہے دل
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود
تیری فضا دل فروز، میری نوا سینہ سوز
تجھ سے دلوں کا حضور، مجھ سے دلوں کی کشود
عرشِ معلّٰی سے کم سینۂ آدم نہیں
گرچہ کفِ خاک کی حد ہے سپہرِ کبود
پیکرِ نوری کو ہے سجدہ میسّر تو کیا
اس کو میسّر نہیں سوز و گدازِ سجود
کافرِ ہندی ہوں میں، دیکھ مرا ذوق و شوق
دل میں صلوٰۃ و درود، لب پہ صلوٰۃ و درود

شوق مری لے میں ہے، شوق مری نَے میں ہے
نغمۂ 'اللہ ھُو' میرے رگ و پے میں ہے

(ب ج، ۹۶)

دلِ مُردہ دل نہیں ہے، اسے زندہ کر دوبارہ
کہ یہی ہے امتوں کے مرضِ کہن کا چارہ
ترا بحر پُرسکوں ہے، یہ سکوں ہے یا فسوں ہے؟
نہ نہنگ ہے، نہ طوفاں، نہ خرابیِ کنارہ!
تو ضمیرِ آسماں سے ابھی آشنا نہیں ہے
نہیں بے قرار کرتا تجھے غمزۂ ستارہ
ترے نیستاں میں ڈالا مرے نغمۂ سحر نے
مری خاک پے سپر میں جو نہاں تھا اک شرارہ
نظر آئے گا اُسی کو یہ جہانِ دوش و فردا
جسے آ گئی میسّر مری شوخیِ نظارہ

(ض ک، ۳۶)

آوازوں کا یہ مترنم، شیریں اور دلکش اظہار اقبالؔ کے شعر پاروں کو خوش آہنگی عطا کر دیتا ہے۔ خصوصاً ق، ک، ر، ڑ، س، ش، ص، ن، الف، ف، و، ی اور لام سے صدائے نغمگی میں بے مثل اضافہ کیا گیا ہے اور ایسی موسیقی ترتیب پائی ہے جس میں سرتا سر غنائیت ہے۔ شاہدہ یوسف نے علامہ کی صوتی فضاؤں اور ان کی مترنم آوازوں کا تعلق اقبالؔ کے پیش کردہ موضوعات سے قائم کرتے ہوئے خوب لکھا ہے کہ:

ان کے یہاں آوازوں اور الفاظ کا اجتماع مہمل اور مبہم نہیں بلکہ مربوط اور منظم ہے۔ ان اشعار کی صوتی فضا سے زندگی کے اثبات و استحکام کا درس بھی ملتا ہے اور کائنات کے ادراک کا حوصلہ بھی ــــ یہ فضا اقبالؔ نے اپنے جذبے کی گرمی، گداز اور گھلاوٹ سے تعمیر کی ہے۔ اس فضا میں

تہذیبِ حجاز کے سارے رنگ ہیں۔ حیات و ممات کی ساری رمزیں ہیں۔ کشف والہام اور عصری سچائیوں کی بازگشت ہے۔ ان کے یہاں فارسی و عربی کے پُرشکوہ الفاظ، مظاہر فطرت کے توانا Images، انسان کے ذوقِ ارتقا کا جوش وخروش اس فضا کو ایک خاص طرح کا اعتبار بخشتے ہیں۔ اس فضا میں صلابت بھی ہے اور نزاکت بھی...... اس کے Rhythm اور آہنگ میں حجازی اور اسلامی روایات کی تکمیل پذیری ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ ان کی شاعری کی صوتی فضا صرف غنائیت، موسیقی اور نغمہ وآہنگ کے کوائف ہی اپنے اندر نہیں رکھتی بلکہ ایک زوال یافتہ قوم کے ایوانوں میں صورِ اسرافیل کی طرح گونج رہی ہے۔ اس فضا میں عہدِ گذشتہ کی بصیرت بھی ہے اور عہدِ آیندہ کی گہری معنویت کا احساس بھی۔ ان کی شاعری محض خوش لحن حروف واصوات کا کرشمہ ہی نہیں، اس فضا کو جاندار، دلکش اور حیات آفریں بنانے کے لیے شاعر نے مشرق ومغرب کے فلسفے کا جوہر اس میں انڈیل دیا ہے۔ اسلامی تاریخ کے جہد وارتقا کا ہر عنصر، نفسِ انسانی کے سارے بھید، تہذیب وثقافت کا ہر رخ، مظاہر فطرت کی ہر جہت اس فضا کو وقیع اور معتبر بناتی ہے۔(۱۵۸)

(۳) ردیف اور قافیہ:

شعرِ اقبال میں ردیف اور قافیے کے مؤثر استعمال سے بھی ترنم ونغمگی کا حصول ممکن ہوا ہے۔ علامہ اس حقیقت سے بخوبی آگاہ ہیں کہ شعری آہنگ کی تکمیل میں بولتی ہوئی ردیفیں اور پُرتاثیر قافیے اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ چنانچہ وہ غزل اور رباعی کے لیے بطورِ خاص قافیے کی شرط کو لازمی گردانتے کے ساتھ ساتھ یہ سمجھتے تھے کہ: ''اگر ردیف بھی بڑھادی جائے تو سخن میں اور بھی لطف بڑھ جاتا ہے البتہ نظم ردیف کی محتاج نہیں۔ قافیہ تو ہونا چاہیے۔''(۱۵۹) گویا ان کے نزدیک ردیف وقافیہ تاثیرِ شعری، حسن وعذوبت اور لطافت کو دو چند کردیتے ہیں اور شعر پارہ موسیقیت وغنائیت کے اعتبار سے بلندتر ہو جاتا ہے۔ خاص طور پر اقبال کے ہاں آہنگ کی ترتیب وتشکیل میں ردیفوں کا بڑا اہم حصہ ہے اور ان کی ردیفیں اکثر اوقات شعر کی موسیقی کو مکمل کردیتی ہیں۔ یہ ردیفیں نہایت چست، برجستہ اور رواں ہیں اور بعض اوقات سننے والا دیکھے بغیر انھیں مکمل کردیتا ہے۔ پھر کمال یہ ہے کہ کسی موقعے پر یہ احساس نہیں ہوتا کہ بات قافیے ہی پر ختم ہوگئی ہے یا ردیف کی ضرورت نہ تھی۔ ان کی ردیفیں معنی پر اثر انداز ہوتی ہیں اور انھیں اس امر کا ادراک ہے کہ طویل ردایف فکری بہاؤ اور تسلسل میں حائل ہوتے ہیں، لہٰذا وہ زیادہ تر مختصر، رواں دواں اور بولتی ہوئی ردیفوں کو برتتے ہیں، جبھی تو اپنی شاعری میں ''اقبال نے کسی ایسی ردیف کو سرے سے راہ نہ دی جو مضمون کا خون کرتی ہو''(۱۶۰) یا نغمگی وروانی کو زک پہنچاتی ہو۔ یعنی انھوں نے ''بہت سی ردیفیں ایسی اختیار کی ہیں جو نہ بہت عام وآسان ہیں اور نہ بہت سخت ومشکل۔ اس لیے ان میں ایک طرف تو جدت وتازگی پائی جاتی ہے۔ دوسری طرف مضمون کا سررشتہ بھی ہاتھ سے جانے نہیں پاتا۔''(۱۶۱) مثلاً ردیفوں سے پیدا ہونے والی موسیقیت کا رنگ ڈھنگ ملاحظہ ہو:

اگر کج رو ہیں انجم، آسماں تیرا ہے یا میرا مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا؟

(ب ج، ۶)

دگرگوں ہے جہاں، تاروں کی گردش تیز ہے ساقی
دلِ ہر ذرّہ میں غوغاے رستاخیز ہے ساقی
(//،۱۱)

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں
(//،۱۸)

عالمِ آب و خاک و باد! سرِّ عیاں ہے تو کہ میں
وہ جو نظر سے ہے نہاں، اس کا جہاں ہے تو کہ میں
(//،۲۸)

خرد مندوں سے کیا پوچھوں کہ میری ابتدا کیا ہے
کہ میں اس فکر میں رہتا ہوں، میری انتہا کیا ہے
(//۵۵)

تاہم وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ردیف سے علامہ کی دلچسپی بتدریج کم ہوتی چلی گئی اور ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کے مطابق بالِ جبریل کی ۷۶ غزلوں میں سے پچاس غزلیں بے ردیف ہیں (۱۶۲) پھر بھی جہاں کہیں ردیفوں سے غنائیت کے حصول کے لیے کام لیا گیا ہے وہاں یک لفظی، دولفظی، سہ لفظی، چہار لفظی اور پنج لفظی ردایف تک نظر آ جاتے ہیں۔ اسی طرح اقبالؔ کے قوافی بھی مؤثر، دلنشین اور کارگر ہیں۔ وہ اس بات سے بخوبی آشنا معلوم ہوتے ہیں کہ ترتیبِ نغمہ میں قافیے، نیم قافیے اور حروفِ صحیح پر منتج ہونے والے قوافی کلیدی کردار ادا کرتے ہیں اور یہ شعر کے مجموعی تاثر کے استحکام میں بھی معاون ٹھہرتے ہیں۔ خاص طور پر ردیف کی عدم موجودگی میں ان کی سحر کاری دیدنی ہے اور ایسے مواقع پر قوافی کا اہتمام کرتے ہوئے انھوں نے قافیہ پیمائی کے مروج اور قدیم تصور سے گریز کیا ہے۔ بعض اندرونی قافیے حروف صحیح پر ختم ہو کر کلام کے اچانک پن میں اضافہ کر دیتے ہیں اور بعض کے اندر فطری بے ساختگی کا عنصر شعر پارے کی موسیقیت اور روانی پر اثر انداز ہوا ہے۔ اقبالؔ ضرورتِ شعری اور متناسب آہنگ کی بُنت و تعمیر کے لیے اشعار و مصاریع میں قافیوں کی ترتیب بھی بدلتے رہتے ہیں اور انداز کچھ یہ ہوتا ہے:

نہ سلیقہ مجھ میں کلیم کا نہ قرینہ تجھ میں خلیل کا
میں ہلاکِ جادوے سامری، تو قتیلِ شیوۂ آزری

میں نواے سوختہ درگلو، تو پریدہ رنگ، رمیدہ بو
میں حکایتِ غمِ آرزو، تو حدیثِ ماتمِ دلبری

مرا عیش غم، مرا شہد سم، مری بود ہم نفسِ عدم
ترا دل حرم، گروِ عجم، ترا دیں خریدۂ کافری

دمِ زندگی، رمِ زندگی، غمِ زندگی، سمِ زندگی
غمِ رم نہ کر، سمِ غم نہ کھا کہ یہی ہے شانِ قلندری
(ب د،۲۵۲)

خصوصاً بالِ جبریل میں ایسے متعدد غزلیہ شعر ہیں جن میں ترتیبِ قوافی کے ردّ و بدل اور داخلی قوافی کے ذریعے آہنگ و نغمگی میں دلکش اضافہ کیا گیا ہے، جیسے:

میں کہاں ہوں تو کہاں ہے؟ یہ مکاں کہ لامکاں ہے؟ — یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تری کرشمہ سازی؟
(ص ۱۷)

نہ ایراں میں رہے باقی، نہ توراں میں رہے باقی — وہ بندے فقر تھا جن کا ہلاکِ قیصرو کسرٰی
(ص ۲۳)

کافر ہے مسلماں تو نہ شاہی نہ فقیری — مومن ہے تو کرتا ہے فقیری میں بھی شاہی!
(ص ۳۵)

صحبتِ پیرِ روم سے مجھ پہ ہوا یہ راز فاش — لاکھ حکیم سربجیب، ایک کلیم سربکف!
(ص ۳۹)

نہ ہو طغیانِ مشتاقی تو میں رہتا نہیں باقی — کہ میری زندگی کیا ہے؟ یہی طغیانِ مشتاقی!
(ص ۵۸)

عشق تری انتہا، عشق مری انتہا — تو بھی ابھی ناتمام، میں بھی ابھی ناتمام!
(ص ۶۲)

یا شرعِ مسلمانی یا دَیر کی دربانی — یا نعرۂ مستانہ، کعبہ ہو کہ بُت خانہ!
(ص ۶۸)

علم فقیہہ و حکیم، فقر مسیح و کلیم — علم ہے جویاے راہ، فقر ہے داناے راہ
(ص ۷۷)

ان کے ہاں قوافی کے روایتی اور مستعمل انداز کے علاوہ بعض بالکل نئے اور اچھوتے قافیے بھی نظر آتے ہیں جن سے اقبال کے ہاں آہنگ کی خوبی دوچند ہوگئی ہے۔اس قسم کے کمیاب قافیوں میں فریاد، آزاد، ایجاد، بادِمراد، آباد، بے بنیاد، صیاد، زیاد ___ تو، ھُو، خودرُو، سبو، کدو، بے قابو، وضو، جادو ___ آرزومندی، خداوندی، پابندی، دیرپیوندی، آشیاں بندی، آدابِ فرزندی، رازالوندی، حنابندی ___ زمانہ، تازیانہ، آزرانہ، آشیانہ، مغانہ، عاشقانہ، جاودانہ، زمانہ ___ لبریز، پرہیز، پرویز، نوخیز، رستاخیز، آمیز، انگیز، ستیز ___ بے نیازی، نے نوازی، کرشمہ سازی، رازی، شاہبازی، تازی، تیغ بازی، دلنوازی ___ برہانی، فراوانی، نگہبانی، غزل خوانی، ارزانی، مسلمانی، زندانی، فانی ___ ہنرمند، خداوند، چند، پند، پاژند، مانند، نظربند، پیوند، سمرقند، فرزند، قند، دماوند، اسپند، خورسند، شکرخند، بند ___ کوہ ودمن، مرغِ چمن، پیرہن، کرن، بن، مکروفن، دھن، برہمن، تن ___ اور ایسے بہت سے سلسلے ترنم و نغمگی کو بڑھاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، جو یقیناً علامہ کا امتیازِ خاص ہے ___

حقیقت یہ ہے کہ اقبالؔ آہنگ کی تشکیل میں قافیہ وردیف کی افادیت کو پہچانتے ہیں اوران کے ذریعے موسیقیت ونغمگی ابھارتے ہوئے ان کے پیشِ نظر یہی مقصد رہتا ہے کہ ان کی منفرد فکریات کی ترسیل مؤثر اسلوب میں ہو سکے۔ وہ اپنے قاری کو ہر حیلے بہانے سے مائل کرنا چاہتے ہیں اوراس سلسلے میں پُر کشش قوافی وردائف ہر جگہ ان کی بخوبی معاونت کر گئے ہیں۔

(۴) صنایع بدایع:

کلامِ اقبالؔ میں موسیقیِ شعر میں اضافے کے لیے صنایع بدایع سے استفادے کا رجحان بھی ملتا ہے۔اس ضمن میں علامہ نے زیادہ تر محسناتِ لفظیہ کو برتتے ہوئے اپنے شعر پاروں میں نغمگی وترنم پیدا کی ہے۔ایسی لفظی صنعتوں میں صنعت ترافق،صنعتِ مسمط یا صنعتِ سجع،صنعتِ ترصیع،صنعتِ ذوقافیتین اور صنعتِ تکرار نمایاں طور شامل ہیں اوران کی وساطت سے ہر کہیں موسیقیت کی لے بڑھی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔جیسا کہ اس مقالے کے دوسرے باب توضیح وتصریح کی گئی ہے کہ اقبالؔ ان صنعتوں کوآہنگ کی تشکیل میں اس مہارت سے پیوند کرتے ہیں کہ اکثر اوقات اشعار کی موسیقیت وغنائیت ان کی رہینِ منت محسوس ہوتی ہے۔خصوصاً صنعتِ تکرار یا تکریر اوراس کی متنوع صورتوں تکریرِ مطلق،تکریرِ مثنی،تکریرِ مشبہّ،تکریرِ مستانف یا مجدّد،تکریر مع الوسائط،تکریرِ مؤکد اور تکریرِ حشو سے پیدا ہونے والی نغمگی لائقِ داد ہے۔اسی طرح صنایع لفظی ہی میں اقبالؔ نے صنعتِ تجنیس اوراس کی مختلف صورتوں یعنی صنعتِ تجنیس تام،تجنیس تام مماثل، تجنیس تام مستوفی،تجنیس مرکب،تجنیس مرفو،تجنیسِ محرف،تجنیس ناقص وزاید،تجنیسِ مذیل،تجنیسِ مضارع،تجنیسِ لاحق،تجنیس قلب، تجنیس خطی،تجنیس مکرّر کے ساتھ ساتھ صنعتِ اشتقاق(Alliteration) اورصنعتِ شبہ اشتقاق سے بھی موزوں ومتناسب آہنگ کا حصول ممکن بنایا ہے۔صنایع بدایع سے آہنگ بڑھاتے ہوئے اقبالؔ کا امتیاز خاص یہ ہے کہ وہ شعوری کاوش کے بجائے روانی اور بے ساختگی و برجستگی کا ڈھب اختیار کرتے ہیں۔اس طرح ان کے بنیادی موقفات پڑھنے والے کے قلب وذہن کا بہ آسانی حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔ یہاں محض صنعتِ تکرار سے ابھرنے والے آہنگ کی شعری اسناد پر اکتفا کیا جاتا ہے:

پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار	اُودے اُودے، نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن
// // // //	// // // //
حسنِ بے پروا کو اپنی بے نقابی کے لیے	ہوں اگر شہروں سے بن پیارے تو شہر اچھے کہ بن
اپنے من میں ڈوب کر پا جا سُراغِ زندگی	تُو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن، اپنا تو بن
من کی دنیا! من کی دنیا سوز ومستی، جذب وشوق	تن کی دنیا! تن کی دنیا سود و سودا، مکروفن
من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں	تن کی دولت چھاؤں ہے، آتا ہے دھن جاتا ہے دھن

(ب ج،۳۰۔۳۱)

ڈاکٹر محمد رضا شفیعی کدکنی نے اپنی گرانقدر کتاب موسیقیِ شعر میں صنایع بدیعی سے پیدا ہونے والی موسیقی کو دو حصوں ''موسیقیِ اصوات اور'' موسیقی معانی'' میں تقسیم کرکے ان کا مطالعہ کیا ہے۔ ان کے مطابق پہلی صورت وہ ہے جس کے تحت شاعر صنایع لفظی کی اصوات سے اپنے کلام میں ترنم و نغمگی کے عناصر ابھارتا ہے اور ایسی صنعتوں میں صنعتِ جناس اور اس کی مختلف اشکال یعنی صنعت تجنیس تام، تجنیس ناقص، تجنیسِ زاید، تجنیسِ مرکب، تجنیسِ مزدوج، تجنیسِ مطرف، تجنیسِ اشتقاق یا اقتضاب اور صنعتِ تکریر، صنعتِ ترصیع، صنعتِ رجع اور صنعت اعنات یا لزوم مالا یلزم شامل ہیں۔ وہ ان لفظی صنعتوں کو اپنے مشترک موسیقائی اوصاف کے باعث ''خانوادۂ جناس'' اور ''گروہ صوتی'' کے طور پر شمار کرتے ہیں۔ دوسری صورت صنایع بدیعی سے پیدا ہونے والی وہ موسیقی ہے جو ان کے مفاہیم و معانی میں تناظر و تقابل کے عناصر پر استوار ہوتی ہے اور وہ اسے ''گروہ معنایی'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ ایسی صنعتوں میں صنعتِ ایہام، صنعتِ مطابقہ، صنعتِ تبیین و تفسیر، صنعتِ تلمیح، صنعتِ تقابل یا مراعاۃ النظیر، صنعتِ تاکید المدح بما یشبہ الذم، صنعتِ تنسیق الصفات، صنعتِ سیاقۃ الاعداد اور صنعتِ ردّ العجز علی الصدر شامل کی جا سکتی ہیں (۱۶۳)___ اس زاویے سے بھی دیکھا جائے تو شعرِ اقبال میں صنایع بدایع سے ابھرنے والی موسیقی و نغمگی میں ''گروہِ صوتی' اور'' گروہ معنایی'' دونوں کے اثرات کو محسوس کیا جا سکتا ہے___ جو یقیناً اقبال کی شاعری کا ایک اختصاصی پہلو ہے۔

شعرِ اقبال میں آہنگ (Rhythm) سے متعلق یہ نکات ظاہر کرتے ہیں کہ یہ نادر روزگار شاعر کلام میں ترنم و نغمگی کی اہمیت سے بخوبی آگاہ ہے۔ وہ منتشر اصوات کو مختلف موضوعات کی پیش کش میں منظم و مرتب کرکے ایک خوش آہنگ لحن میں ڈھال لیتا ہے۔ چونکہ اقبال اعلیٰ درجے کی تخلیقی صلاحیتوں سے متصف تھے لہٰذا وہ بڑی ہنرمندی کے ساتھ صوتی تنظیم اور معنوی حسن کے تال میل سے دلکش آہنگ ترتیب دے لیتے ہیں۔ ان کے ہاں آہنگی خوش سلیقگی میں دو طرح کے رنگ دکھائی دیتے ہیں۔ اول الذکر کی نمود عروضی آہنگ کی صورت میں ہوئی ہے اور یہ مختلف بحروں کی اصوات کا خاص نمونہ (Pattern) ہے۔ وہ اس سے واضح طور پر تاثیرِ نغمہ کا حصول کرتے ہیں اور اپنی بے مثل فکریات کو عمدہ اور دلپذیر پیرایۂ بیان میں ڈھالتے نظر آتے ہیں۔ جبکہ موخر الذکر نامیاتی آہنگ یا موسیقی کا آہنگ ہے، جس کا تعلق بحروں کے بجائے شعری مواد سے ہوتا ہے اور اس کے تحت شاعر تخلیق کے دوران خیال کو مرتب کرکے مختلف اجزا میں وحدت پیدا کر دیتا ہے۔ اقبال اس امر سے بھی واقف ہیں کہ شعری آہنگ کی موجودگی جمالیاتی انبساط کا باعث ہوتی ہے اور اس کی عدم موجودگی سے شعر پارے میں جمالیاتی حسن اس حد تک ماند پڑ جاتا ہے کہ وہ تاثیریت سے عاری ہو جاتا ہے۔ ان کی شعری آہنگ میں دلچسپی اس حد تک ہے کہ وہ اس کے حصول کے لیے مختلف حربے اپناتے ہیں۔ چنانچہ اس سلسلے میں کہیں حروف سے آہنگ پیدا کیا گیا ہے تو کہیں تکرارِ لفظی سے خوش آہنگی کی تشکیل نظر آتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ بحور و اوزان، اصوات، ردایف و قوافی، صنایع بدایع، الفاظ کے مرکبات، شعری تناسبات، ترصیع اور رعایات، لفظی و معنوی رعایتوں اور بہت سے دوسرے نو بہ نو طریقوں سے انھوں نے جس طرح نغمگی کے اوصاف پختہ تر کر دیے ہیں، اس کی نظیر نہیں ملتی۔ پھر کمال تو یہ ہے کہ اقبال آہنگ و نغمگی کے لیے لفظوں کا خزانہ، بے دریغ نہیں لٹاتے بلکہ ہر شعری مقام پر وہ

لفظوں اور ترکیبوں کے برمحل مصرف اور جذبے کی ہم آہنگی سے عمدہ لحن کی تخلیق پر قادر نظر آتے ہیں۔ اقبال کی بلند آہنگی میں اسی لیے خود بینی وخود آرائی کا رنگ غالب ہے کہ انھوں نے بلند تر شعری اغراض و مقاصد کا ان کے ہم آہنگ لہجے میں اعلان اور اظہار کیا ہے ـــــ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ علامہ نے جس طرح شعری آہنگ کے سارے گر اور سُر برتے ہیں، ان کے اپنے اور بعد کے زمانے کے شعری سرمائے میں ایسی مثالیں خال خال ہی ملتی ہیں جو یقیناً ان کی قدرتِ کلام کا فیضان ہے (اور کیا خوب فیضان ہے!!!)

حوالے اور حواشی:

(۱) نظامی عروضی سمرقندی: چهار مقاله (مرتبہ) محمد قزوینی، تہران: کتابفروشی زوار تہران شاہ آباد ۱۳۲۸ھ۔ق، ص۲۲

(۲) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اردو لغت، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم ۲۰۰۲ء، ص۵۷۳

(۳) کلیم الدین احمد: فرہنگ ادبی اصطلاحات (انگریزی۔اردو)، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، طبع اول ۱۹۸۶ء، ص۶۱

(4) *Longman Dictionary of Contemporary English*, India: Thomson Press Limited, 3rd Ed 1995, page:373

(5) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, New York: MC-Graw-Hill Book Company 1972, page:57

(6) Harry Shaw: *Dictionary of Literary Terms*, New York: Mc.Graw-Hill Book Company 1972, page:114

(۷) اسلم انصاری، ڈاکٹر: اقبال عهد آفریں، ملتان: کاروانِ ادب، طبع اول ۱۹۸۷ء، ص۲۴۹

(۸) بحوالہ اقبال کی شعری زبان از ڈاکٹر سید صادق علی، دہلی (ٹونک): نازش بک سینٹر ۱۹۹۴ء، ص۱۴۔۱۵

(۹) حالی، مولانا الطاف حسین: مقدمۂ شعر و شاعری (مرتبہ) ڈاکٹر وحید قریشی، لاہور: مکتبۂ جدید، طبع اول ۱۹۵۳ء، ص۴۰

(۱۰) شبلی نعمانی، مولانا: شعر العجم، لاہور: کتب خانہ انجمن حمایتِ اسلام، طبع اول، س ن، ج۴، ص۷۰۔۷۱

(۱۱) عبدالرحمٰن بجنوری: محاسنِ کلام غالب، نئی دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۸۳ء، ص۱۴

(۱۲) نیاز فتح پوری: انتقادیات، کراچی: حلقۂ نیاز و نگار ۱۹۹۶ء، حصہ اول و دوئم، ص۸۴

(۱۳) کلیم الدین احمد: عملی تنقید، پٹنہ: کتاب منزل، طبع اول ۱۹۶۳ء، ج۱، حصہ اول، ص۱۸۵

(۱۴) ارشاد علی خان: جدید اصولِ تنقید، اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز ۲۰۰۰ء، ص۲۵۶۔۲۵۷

(۱۵) شبلی نعمانی، مولانا: شعر العجم، ج۴، ص۸۳

(۱۶) ایضاً،ص۸۰

(۱۷) ایضاً،ص۷۳اور۷۷

(۱۸) نجم الغنی رامپوری:بحر الفصاحت،(طبع نو)لاہور:مقبول اکیڈمی،طبع اول ۱۹۸۸ء،ج ا،ص ۳۸۵

(۱۹) شبلی نعمانی،مولانا:شعر العجم،ج ۴،ص ۷۸۔۷۹

(۲۰) عبدالرحمٰن،مولانا:مراۃ الشعر،لاہور:مقبول اکیڈمی ۱۹۸۸ء،ص ۷۲اور۸۵

(۲۱) عابدعلی عابد،سید:اصولِ انتقادِ ادبیات،لاہور:مجلس ترقی ادب،طبع دوم ۱۹۶۶ء،ص ۲۳۵

(۲۲) ابتدائی کلام کے نمونوں کے لیے ملاحظہ کیجیے:

(i)ابتدائی کلامِ اقبال: بہ ترتیبِ ماہ و سال از ڈاکٹر گیان چند جین،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،طبع اول ۲۰۰۴ء

(ii)کلیاتِ باقیاتِ شعرِ اقبال (مرتبہ) ڈاکٹر صابر کلوروی،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،طبع اول ۲۰۰۴ء

(۲۳) فقیر سید وحید الدین:روزگارِ فقیر،لاہور:مکتبہ تعمیر انسانیت،س ن،ج ا،ص ۳۸۔۳۹

(۲۴) جابرعلی سید:اقبال کا فنی ارتقا،لاہور:بزمِ اقبال،طبع اول ۱۹۷۸ء،ص ۴

(۲۵) ایضاً،ص ۵۔۶اور۸

(۲۶) عابدعلی عابد،سید:نفایسِ اقبال،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان (مرتبہ) شیما مجید،طبع اول ۱۹۹۰ء،ص ۲۸،۲۹

(۲۷) اقبال:مکتوب بہ نام سردار عبدالرب خان نشتر (بہ تاریخ ۱۹اگست ۱۹۲۳ء) مشمولہ اقبال نامہ (مرتبہ) شیخ عطاءاللہ،لاہور:شیخ اشرف پرنٹرز،س۔ن،حصہ اول،ص ۵۶

(۲۸) اقبال:مقالاتِ اقبال (مرتبہ) سید عبدالواحد معینی،لاہور:آئینۂ ادب،طبع دوم ۱۹۸۸ء،ص ۲۰

(۲۹) مثلاً اس سلسلے میں اقبال کی خامیاں (از جراح،جوش ملسیانی شائع کردہ عرش ملسیانی)،دہلی:ناشر ساحر ہوشیار پوری،طبع دوم ۱۹۷۷ء،اقبال کا شاعرانہ زوال (از برکت علی گوشہ نشیں)،وزیر آباد:سید بک ڈپو ۱۹۳۱ء اور اقبال ـــــ ایک مطالعہ (از کلیم الدین احمد)،گیا (بھارت) کریسنٹ کوآپریٹو پبلشنگ سوسائٹی ۱۹۷۹ء خصوصیت سے قابلِ مطالعہ ہیں۔

(۳۰) تفصیل کے لیے دیکھیے:

(i)اقبال کی صحتِ زبان (از اکبر حیدری کشمیری)،لکھنؤ (امین آباد):نصرت پبلشرز،طبع اول ۱۹۹۸ء

(ii)اقبال دشمنی: ایک مطالعہ (از ڈاکٹر ایوب صابر) لاہور:جنگ پبلشرز ۱۹۹۳ء

(iii)اقبال کا اردو کلام ـــــ زبان و بیان کے چند مباحث (از ڈاکٹر ایوب صابر) اسلام آباد:مقتدرہ قومی زبان،طبع اول ۲۰۰۳ء

(۳۱) مثلاً اس حوالے سے ناقدانِ اقبال (از ابوالصفا بشیر نکودری) اہم کتاب ہے جس میں مصنف نے اقبال پر کیے گئے اعتراضات کو سامنے رکھ کر یہ

مؤقف قائم کیا ہے کہ ''ناقدانِ اقبال کا یہ رویہ ان کی نام ونمود کی خواہش کا غماز ہے اور وہ علامہ مرحوم کے دامن سے اُلجھ کر اپنے لیے سستی شہرت حاصل کرنے کے خواہاں نظر آتے ہیں۔'' (دیکھیے کتاب مذکور مطبوعہ لاہور: ایسٹرن بک سٹال، طبع اول ۱۹۵۷ء، ص ۲۱) اسی طرح ڈاکٹر عبدالمغنی نے **اقبال اور عالمی ادب** میں کلیم الدین احمد کے متعدد اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے بہ دلائل لکھا ہے کہ ''اقبال کی شاعری درحقیقت مشرقی اور مغربی ادبیات کا ایک آفاقی پیمانے پر نقطۂ اتصال بھی ہے اور نقطۂ عروج بھی۔'' (دیکھیے کتاب مذکور مطبوعہ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع دوم ۱۹۹۰ء، ص ۵۷۸)

(۳۲) حامدی کاشمیری، ڈاکٹر: ''اقبال کی نظموں کا ساختیاتی پہلو'' (مضمون) مشمولہ **اقبال اور اردو نظم** (مرتبہ) آل احمد سرور، سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی، طبع اول ۱۹۸۶ء، ص ۷۸

(۳۳) ساحل احمد: **اقبال اور غزل**، الہ آباد: اردو رائٹرس گلڈ، طبع اول ۱۹۸۶ء، ص ۱۲۹۔۱۳۰

(۳۴) اقبال: مکتوب بہ نام شجاع متعمی (بہ تاریخ ۲۱ اگست ۱۹۳۲ء): مشمولہ اقبال نامہ (مرتبہ) شیخ عطاءاللہ، حصہ اول، ص ۲۲۰

(۳۵) مسعود حسین خان: **اقبال کی نظری و عملی شعریات**، سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی، طبع اول ۱۹۸۳ء، ص ۷۰۔۷۱

(۳۶) آفاق فاخری، ڈاکٹر: **فکرِ اقبال کے سرچشمے** لکھنؤ (امین آباد): نصرت پبلشرز، طبع اول ۱۹۹۳ء، ص ۸۲

(۳۷) سہیل بخاری، ڈاکٹر: **اقبال۔ مجددِ عصر**، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان ۱۹۹۰ء، ص ۲۹

(۳۸) ایضاً، ص ۳۴

(۳۹) نذیر احمد: **تشبیہاتِ اقبال**، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۴۲۰ تا ۴۳۸

(۴۰) جابر علی سید: ''اقبال کا شعری اسلوب''، مضمون مشمولہ **اقبال شناسی اور ایجرٹن کالج میگزین** (نخلستانِ ادب) مرتبہ دلشاد کلانچوی، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۹۲ء، ص ۱۸

(۴۱) محمد بدیع الزماں: **پیامِ اقبال**، پٹنہ: مگدھ پریس مصلح پور ۱۹۸۶ء، ص ۱۰۱، ۱۰۸ اور ۱۰۹

(۴۲) اکبر علی ارسطو، شیخ: **اقبال، اس کی شاعری اور پیغام**، لاہور: کمال پبلشرز، طبع اول ۱۹۴۶ء، ص ۱۱۸۔۱۱۹

(۴۳) منظر عباس اعظمی، ڈاکٹر: **تلاش و تعبیر**، دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۲ء، ص ۱۸۴ تا ۱۸۶

(۴۴) مکتوب بہ نام سید سلیمان ندوی بہ تاریخ ۱۰ مئی ۱۹۱۸ء مشمولہ **اقبال۔ سید سلیمان ندوی کی نظر میں** (مرتبہ) اختر راہی، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۷۸ء، ص ۱۲۹

(۴۵) شمس الرحمٰن فاروقی: مضمون مشمولہ: **اقبال کا فن** (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۳ء، ص ۱۹۴، ۲۰۰، ۲۰۱

(۴۶) ایضاً، ص ۲۱۰

(۴۷) گوپی چند نارنگ: **ادبی تنقید اور اسلوبیات**، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز ۱۹۹۱ء، ص ۱۷۴، ۱۷۵

(۴۸) سہیل بخاری، ڈاکٹر: اقبال ___ مجدد عصر، ص ۳۶

(۴۹) اسلم انصاری، ڈاکٹر: اقبال عہد آفریں، ص ۲۴۹۔۲۵۰

(50) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of literary Terms*, page:222

(۵۱) ساحل احمد: اقبال اور غزل، ص ۱۳۲۔۱۳۳

(۵۲) کیفی، پنڈت برجموہن دتاتریہ: کیفیہ، کراچی: انجمن ترقیِ اردو پاکستان، طبع دوم ۱۹۵۰ء، ص ۲۰۲

(۵۳) ایضاً، ص ۲۶۳

(۵۴) محمد عبدالرشید فاضل، سید: ترجمانِ خودی، کراچی، م ن، ۱۹۵۶ء، ص ۱۴۴

(۵۵) سید عبداللہ، ڈاکٹر: مقاماتِ اقبال، لاہور: لاہور اکیڈمی، طبع دوم ۱۹۶۴ء، ص ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۷ اور ۱۹۸

(۵۶) سید حامد: مضمون مشمولہ اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء، ص ۸۰، ۸۱

(۵۷) ایضاً، ص ۸۵، ۸۶ اور ۹۰

(۵۸) محمد ریاض، ڈاکٹر: افاداتِ اقبال، لاہور: مقبول اکیڈمی، طبع اول ۱۹۹۱ء، ص ۲۹۷

(۵۹) سید حامد: اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، ص ۸۶

(۶۰) ایضاً

(۶۱) ایضاً

(۶۲) ایضاً

(۶۳) ایضاً، ص ۹۰

(۶۴) ٹیک چند بہار، لالہ: بہارِ عجم تصحیح دکتر کاظم دزفولیان، تہران: انتشارات طلایہ ۱۳۷۹، ج ۱، (آ۔ ج)

(۶۵) ایضاً، ج ۲ (ح۔ ض)

(۶۶) ایضاً، ج ۳ (ط۔ ی)

(۶۷) سید حامد: اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، ص ۸۷، ۸۸

(۶۸) فیروز سنز اردو انگلش ڈکشنری، لاہور: فیروز سنز لمیٹڈ، س ن، ص ۶۵۴

(۶۹) علی رضا نقوی، ڈاکٹر سید (مولف): فرہنگ جامع (فارسی بہ انگلیسی و اردو) اسلام آباد: رایزنی فرہنگی سفارت جمہوری اسلامی ایران و نیشنل بک فاؤنڈیشن، طبع اول ۱۳۷۲، ص ۸۷۸

(۷۰) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اُردو لغت، ص ۱۹۷۲۔۱۹۷۳

(۷۱) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اردو لغت، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم ۲۰۰۲ء، ص ۲۲۵۴

(72) *Longman Dictionary of contemporary English*, Page 1522

(73) A.S Hornby: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, New York: Oxford University Press,2002, page:1369.

(74) Ross Murfin & Supriyia M. Roy: *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Boston: Palgrave Macmillan, 2003, page:482

(75) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, page: 225-226.

(76) Harry Shaw: *Dictionary of Literary Terms*, page: 380.

(77) Babette Deutsch: *Poetry Handbook (A Dictionary of Terms)*, New York: Funk & Wagnalls, 2nd Ed. 1962, page:162.

(78) Cuddon, J.A: *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, London: Penguin Books, 4th Ed 1999, page:920.

(۷۹) میر صادقی: واژہ نامہ هنر شاعری، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص ۲۲۴

(80) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, page:239.

(۸۱) وقار عظیم، سید: اقبال کی بعض نظموں کا لہجہ، (مضمون) مشمولہ اقبال ___ شاعر اور فلسفی، لاہور: ادارہ تصنیفات ۱۹۶۷ء، ص ۱۵۷۔۱۵۸

(۸۲) سید صادق علی، ڈاکٹر: اقبال کے شعری اسالیب ___ ایک جائزہ، دہلی (ٹونک): نازش بک سینٹر، طبع اول ۱۹۹۹ء، ص ۵۷

(۸۳) وقار عظیم، سید: ''اقبال کی شاعری میں لہجے کی اہمیت'' (مضمون) مشمولہ اقبال شناسی اور ہمایوں (مرتبہ) سعید بدر، لاہور: بزم اقبال، س ن، ص ۳۲۱

(۸۴) جابر علی سید: اقبال کا فنّی ارتقا، ص ۱۰۹ تا ۱۱۲

(۸۵) حمید احمد خان: اقبال کی شخصیت اور شاعری، لاہور: بزم اقبال، طبع دوم ۱۹۸۳ء، ص ۱۳۱۔۱۳۲

(۸۶) منظور حسین، خواجہ: اقبال اور بعض دوسرے شاعر، لاہور: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ص ۱۹۷، ۲۰۶، ۱۱اور ۲۱۳

(۸۷) سہیل بخاری، ڈاکٹر: اقبال ___ مجدد عصر، ص ۹ تا ۱۱

(۸۸) سید صادق علی، ڈاکٹر: اقبال کے شعری اسالیب، ص ۵۲

(۸۹) سہیل بخاری، ڈاکٹر: اقبال ___ مجدد عصر، ص ۱۶، ۱۷، ۱۸

(۹۰) مشمولہ ایلیٹ کے مضامین (مرتبہ) ڈاکٹر جمیل جالبی، کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، طبع اول ۱۹۶۰، ص ۵۰

(۹۱) جابر علی سید: 'مکالماتی نظم۔۔۔اقبال کا ایک فنی پیکر' (مضمون) مشمولہ اقبال کا فنی ارتقا، ص ۱۰۶۔۱۰۷

(۹۲) صادق علی، ڈاکٹر سید: اقبال کے شعری اسالیب، ص ۵۵

(۹۳) گوپی چند نارنگ: مشمولہ اقبال کا فن، ص ۳۴۱۔۳۴۲

(۹۴) جابر علی سید: اقبال کا فنی ارتقا، ص ۵۴

(۹۵) اسلم انصاری، ڈاکٹر: مشمولہ ادبیات (سہ ماہی)، ۲۰۰۵ء شمارہ ۶۹، ج ۱۷، ص ۱۲

(۹۶) ایضاً، ص ۱۶

(۹۷) منوچہر دانش پژوہ (مولف): تفنن ادبی در شعر فارسی، تہران: انتشارات طہوری، طبع اول ۱۳۸۱

(۹۸) میر صادقی: واژہ نامۂ ہنر شاعری، ص ۱۸۱

(۹۹) ارشد میر: اقبال کی شگفتہ مزاجی، لاہور: مکتبہ شاہکار، س ن

(۱۰۰) کامل القادری: اقبال کا شعور مزاح، کراچی: میزان ادب، طبع اول ۱۹۷۷ء

(۱۰۱) حفیظ احمد: اقبال اور طنز و مزاح، لاہور: ابراہیم اینڈ سنز، طبع دوم ۱۹۸۷ء

(۱۰۲) محمد شمس الدین صدیقی: اقبال کی اردو شاعری میں طنز کا عنصر، (مضمون) مشمولہ اقبالیات نقوش (مرتبہ) تسلیم احمد تصور، لاہور: بزم اقبال ۱۹۹۳ء، ص ۱۲۰

(۱۰۳) یوسف عزیز: کلام اقبال میں____ طنز و مزاح کا عنصر، (مضمون) مشمولہ شعاع اقبال، لاہور و فیصل آباد: مجید بک ڈپو، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۲۳۳

(۱۰۴) منظور حسین، خواجہ: برہنہ گوی (مضمون) مشمولہ اقبال اور بعض دوسرے شاعر، ص ۲۴۲۔۲۴۳

(۱۰۵) محمد بدیع الزمان: اقبال اور طنز، (مضمون) مشمولہ پیام اقبال، ص ۱۴۳

(۱۰۶) اسرار احمد خاں سہاوری: علامہ اقبال اور طنز و مزاح، (مضمون) مشمولہ گلشن اقبال، گجرانوالہ: ادارہ تنظیمِ مساجد، طبع اول ۱۹۸۹ء، ص ۹۹ اور ۱۰۳

(۱۰۷) سلیمان اطہر جاوید: اقبال کے کلام میں طنز و مزاح، (مضمون) مشمولہ اقبال: ماورائے دیر و حرم، نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس دریا گنج، طبع اول ۱۹۹۲ء، ص ۹۹۔۱۰۰

(۱۰۸) عبدالقوی دسنوی: (مضمون) مشمولہ چشمۂ آفتاب (مرتبہ) مصلح الدین سعدی، انڈیا: اقبال اکیڈمی حیدر آباد، طبع اول ۱۹۸۲ء، ص ۸۹۔۹۰

(۱۰۹) سعادت علی خان: مضمون مشمولہ نقدِ اقبال____ حیاتِ اقبال میں (مرتبہ) ڈاکٹر تحسین فراقی، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۲ء، ص ۱۳۴

(۱۱۰) دیکھیے: اقبال۔ایک مطالعہ، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۵ء، ص ۸۵ تا ۹۹

(۱۱۱) صادق علی، ڈاکٹر سید: اقبال کے شعری اسالیب، ص ۶۱۔۶۶۔۷۲

(۱۱۲) جگن ناتھ آزاد: اقبال اور اس کا عہد، لاہور: الادب، دوسرا پاکستانی ایڈیشن، ۱۹۸۹ء، ص ۸۳۔۸۴

(۱۱۳) تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے مضمون مذکور مشمولہ تقاریر بیادِ اقبال، اسلام آباد: مطبوعہ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، ۱۹۸۶ء، ص ۱۱۴تا۱۲۹

(۱۱۴) حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز: کشافِ تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء، ص ۳

(۱۱۵) میر صادقی: واژہ نامۂ هنرِ شاعری، ص ۲۷

(۱۱۶) شان الحق حقی: فرہنگِ تلفظ، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع اول ۱۹۹۵ء، ص ۱۲۶

(۱۱۷) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اُردو لغت، ص ۱۶۹۹

(118) *Longman Dictionary of Contemporary English*, page:1218

(119) A. S Hornby: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*,page:1098

(۱۲۰) حفیظ صدیقی: کشافِ تنقیدی اصطلاحات، ص ۳

(۱۲۱) کلیم الدین احمد: فرہنگ ادبی اصطلاحات، ص ۱۶۷

(۱۲۲) میر صادقی: واژہ نامۂ هنرِ شاعری، ص ۲۷

(123) J. A Cuddon: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary theory*, page:753.

(124) Joseph T. Shipley, London: George Allen and Unwin Ltd, 3rd Ed, 1970, page:278

(125) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,page:190

(۱۲۶) جمیل جالبی (مترجم) ایلیٹ کے مضامین، ص ۹۵۔۹۶

(۱۲۷) منظر عباس نقوی: اسلوبیاتی مطالعے، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، طبع اول ۱۹۸۹ء، ص ۱۴۵

(۱۲۸) ایضاً

(۱۲۹) خانلری پرویز ناتل، ڈاکٹر: وزن شعر، تہران: مدرسہ عالی ادبیات و زبانہای خارجی، س ن، ص ۴۳

(۱۳۰) ساحل احمد: اقبال اور غزل، ص ۵۷

(۱۳۱) صادق علی، ڈاکٹر سید: اقبال کے شعری اسالیب، ص ۱۰۲۔۱۰۳

(۱۳۲) عبدالمغنی، ڈاکٹر: اقبال کا نظامِ فن، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع دوم ۱۹۹۰ء، ص ۴۸۔۴۹

(۱۳۳) مکتوب بہ نام ڈاکٹر محمد عباس علی خاں لمعہ، (بہ تاریخ ۱۰ اپریل ۱۹۳۴ء) مشمولہ اقبال نامہ (مرتبہ) شیخ عطاء اللہ، حصہ دوم، ص ۲۸۰

(۱۳۴) عبدالمجید سالک: مضمون مشمولہ اقبال شناسی اور افشاں (مرتبہ) بیدار ملک، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۸ء، ص ۱۵۵۔۱۵۶۔۱۵۷

(۱۳۵) جابر علی سید: اقبال کا فنی ارتقا، ص ۱۴۰۔۱۴۱

(۱۳۶) عنوان چشتی، ڈاکٹر: معنویت کی تلاش، مظفر نگر (یوپی): رنگ محل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء، ص ۸۱

(۱۳۷) گیان چند جین، ڈاکٹر: مشمولہ چشمۂ آفتاب (مرتبہ) مصلح الدین سعدی، ص ۱۲

(۱۳۸) گیان چند جین، ڈاکٹر: مضمون مشمولہ اقبال آئینہ خانے میں (مرتبہ) آفاق احمد، بھوپال: مدھیہ پردیش اُردو اکیڈمی ۱۹۷۹ء، ص ۹۸

(۱۳۹) وقار عظیم، سید: اقبال: شاعر اور فلسفی، ص ۲۴۷ تا ۲۵۵

(۱۴۰) شمس الرحمٰن فاروقی: مضمون مشمولہ اقبال شناسی اور اوراق (مرتبہ) ڈاکٹر انور سدید، لاہور: بزمِ اقبال ۱۹۸۹ء، ص ۸۷

(۱۴۱) ایضاً، ص ۸۹۔۹۰

(۱۴۲) ایضاً، ص ۹۰۔۹۱

(۱۴۳) ایضاً، ص ۹۱۔۹۲

(۱۴۴) ایضاً، ص ۹۲

(۱۴۵) مجنوں گورکھپوری: مضمون مشمولہ اقبال بحیثیت شاعر (مرتبہ) ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۴۷

(۱۴۶) خانلری، پرویز ناتل: وزنِ شعر، ص ۴۱۔۴۲

(۱۴۷) مرزا محمد منور: علامہ اقبال کا شعری آہنگ اور ضربِ کلیم، (مضمون) مشمولہ اقبالیات کی مختلف جہتیں (مرتبہ) یونس جاوید، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۸ء، ص ۱۲۷

(۱۴۸) حفیظ صدیقی: کشافِ تنقیدی اصطلاحات، ص ۱۱۶

(۱۴۹) شاہدہ یوسف: اقبال کا شعری و فکری مطالعہ، لاہور: نظریہ پاکستان اکادمی ۱۹۹۹ء، ص ۲۵۔۲۶

(۱۵۰) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اُردو لغت، ص ۲۲۵۸

(۱۵۱) ایضاً، ص ۴۳۸

(۱۵۲) ایضاً، ص ۹۴۷

(۱۵۳) ایضاً، ص ۱۹۶۵

(۱۵۴) محمد اسلم ضیا، ڈاکٹر: اقبال کا شعری نظام، لاہور: الوقار پبلی کیشنز ۲۰۰۴ء، ص ۲۸

(۱۵۵) عنوان چشتی، ڈاکٹر: 'اقبال اور اس کا عہد ــ فنی جہات' (مضمون) مشمولہ اقبال کا شعور و فن ــ عصری تناظر میں (مرتبہ) ڈاکٹر قمر رئیس، دہلی: شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی، ۱۹۷۹ء، ص ۱۵۶۔۱۵۷

(۱۵۶) گوپی چند نارنگ: مشمولہ اقبال ــ جامعہ کے مصنفین کی نظر میں، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، طبع اول ۱۹۷۹ء، ص ۳۴۴

(۱۵۷) مسعود حسین خان: اقبال کی نظری و عملی شعریات، ص ۸۲۔۸۳

(۱۵۸) شاہدہ یوسف:اقبال کا شعری و فکری مطالعہ،ص۲۶ تا ۲۸

(۱۵۹) مکتوب بہ نام محمد عباس علی خاں لمعہ،(بہ تاریخ ۱۰ اپریل ۱۹۳۴ء) مشمولہ اقبال نامہ(مرتبہ) شیخ عطاللہ،حصہ دوم،ص۲۷۹

(۱۶۰) سید حامد:نگار خانۂ رقصاں،دہلی:تاج کمپنی ترکمان گیٹ،طبع اول ۱۹۸۴ء،ص۲۳۵

(۱۶۱) عبدالسلام ندوی،مولانا:اقبال کامل،لاہور:آتش فشاں پبلی کیشنز ۱۹۹۲ء،ص۱۹۸

(۱۶۲) حفیظ صدیقی:اوزانِ اقبال،لاہور:شیخ غلام علی اینڈ سنز ۱۹۸۳ء ص۲۰۴

(۱۶۳) شفیعی کدکنی،دکتر محمد رضا:موسیقی شعر،تہران:موسسہ انتشارات آگاہ،طبع اول ۱۳۵۸،ص۳۰۱ تا ۳۱۳

کتابیات

اردو کتب

آفاق احمد(مرتب):اقبال آئینہ خانے میں،بھوپال:مدھیہ پردیش اُردو اکیڈمی،۱۹۷۹ء

آفاق فاخری،ڈاکٹر:فکر اقبال کے سرچشمے،لکھنؤ(امین آباد):نصرت پبلشرز،طبع اول ۱۹۹۳ء

آل احمد سرور(مرتب):اقبال اور اردو نظم،سری نگر:اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی،طبع اول ۱۹۸۶ء

احمد دین،مولوی:اقبال (مرتبہ) مشفق خواجہ،کراچی:انجمن ترقی اردو پاکستان،۱۹۷۹ء

احمد غریب نواز:مفتاح البلاغت،لاہور:ملک ہاؤس گنپت روڈ،س ن

اختر راہی(مرتب):اقبال. سید سلیمان ندوی کی نظر میں،لاہور:بزم اقبال،طبع اول ۱۹۷۸ء

ارشاد علی خاں:جدید اُصولِ تنقید،اسلام آباد:دوست پبلی کیشنز،۲۰۰۰ء

ارشد میر:اقبال کی شگفتہ مزاجی،لاہور:مکتبہ شاہکار،س ن

اسرار احمد خاں سہاوری: گلشن اقبال،گجرانوالہ:ادارہ تنظیم مساجد،طبع اول ۱۹۸۹ء

اسلم انصاری،ڈاکٹر: اقبالِ عہد آفریں،ملتان:کاروانِ ادب،طبع اول ۱۹۸۷ء

اسلوب احمد انصاری:اقبال کی تیرہ نظمیں،نئی دہلی:غالب اکیڈمی،طبع اول ۱۹۷۷ء

:مطالعہ اقبال کے چند پہلو ،ملتان:کاروانِ ادب،۱۹۸۶ء

اعجاز الحق قدوسی:اقبال کے محبوب صوفیا،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،طبع اول ۱۹۷۶ء

افتخار احمد صدیقی،ڈاکٹر:عروجِ اقبال،لاہور:بزمِ اقبال،طبع اول ۱۹۸۷ء

:فروغِ اقبال،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،طبع اول ۱۹۹۶ء

افتخار حسین شاہ،سید:اقبال اور پیرویِ شبلی لاہور:سنگِ میل پبلی کیشنز،۱۹۷۷ء

اکبر حسین قریشی،ڈاکٹر:مطالعۂ تلمیحات و اشاراتِ اقبال،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،طبع دوم ۱۹۸۶ء

اکبر حیدری کشمیری:اقبال کی صحتِ زبان،لکھنؤ(امین آباد):نصرت پبلشرز،طبع اول ۱۹۹۸ء

اکبر علی ارسطو،شیخ:اقبال،اس کی شاعری اور پیغام،لاہور:کمال پبلشرز،طبع اول ۱۹۴۶ء

امیر مینائی:غیرت بہارستان (مرتبہ) خالد مینائی، لاہور:ادارہ فروغ اردو،س ن

انعام الحق کوثر (مرتب):اقبال شناسی اور ادبائے بلوچستان کی تخلیقات، لاہور، بزمِ اقبال، ۱۹۹۰ء

انور سدید، ڈاکٹر (مرتب):اقبال شناسی اور ادبی دنیا، لاہور:بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۸ء

:اقبال شناسی اور اوراق، لاہور:بزمِ اقبال، ۱۹۸۹ء

انیس اشفاق:اُردو غزل میں علامت نگاری، لکھنؤ:اُتر پردیش اُردو اکادمی، طبع اول ۱۹۹۵ء

ایوب صابر، ڈاکٹر:اقبال دشمنی: ایک مطالعہ، لاہور:جنگ پبلشرز، ۱۹۹۳ء

:اقبال کا اردو کلام ــــ زبان و بیا ن کے چند مباحث، اسلام آباد:مقتدرہ قومی زبان، طبع اول ۲۰۰۳ء

بشیر نکودری، ابوالصفا:ناقدانِ اقبال، لاہور:ایسٹرن بک سٹال، طبع اول ۱۹۵۷ء

بصیرہ عنبرین: تضمینات اقبال، لاہور:فکشن ہاؤس، ۲۰۰۲ء

بیدار ملک (مرتب):اقبال شناسی اور افشاں، لاہور:بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۸ء

پرویز، غلام احمد: اقبال اور قرآن، لاہور:ادارۂ طلوعِ اسلام، ۱۹۷۵ء

تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: شعریاتِ اقبال، لاہور:مکتبۂ عالیہ، ۱۹۷۸ء

تحسین فراقی، ڈاکٹر (مرتب):نقد اقبال ـ حیاتِ اقبال میں، لاہور:بزمِ اقبال، ۱۹۹۲ء

تسلیم احمد تصور (مرتب):اقبالیات نقوش، لاہور:بزمِ اقبال، ۱۹۹۳ء

تو قیر احمد خاں، ڈاکٹر:اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی، نئی دہلی:لبرٹی آرٹ پریس، طبع اول ۱۹۸۹ء

:شعریاتِ بالِ جبریل، نئی دہلی:لبرٹی آرٹ پریس، طبع اول ۱۹۹۵ء

جابر علی سید:اقبال کا فنی ارتقا، لاہور:بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۷۸ء

:اقبال ـ ایک مطالعہ، لاہور:بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۵ء

جگن ناتھ آزاد:اقبال اور اس کا عہد، لاہور:الادب، دوسرا پاکستانی ایڈیشن، ۱۹۸۹ء

جمیل جالبی، ڈاکٹر (مترجم و مولف):ایلیٹ کے مضامین، کراچی:اُردو اکیڈمی سندھ، طبع اول، ۱۹۶۰ء

جمیل نقوی:تفسیر اقبال، سری نگر (کشمیر):گلشن پبلشرز، ۱۹۸۲ء

جوش ملسیانی:اقبال کی خامیاں، دہلی:شائع کردہ عرش ملسیانی، ناشر:ساحر ہوشیار پوری، طبع دوم ۱۹۷۷ء

حاتم رامپوری، ڈاکٹر:اقبال آشنائی، پٹنہ:دی آرٹ پریس سلطان گنج، س ن

حالی، مولانا الطاف حسین:مقدمۂ شعر و شاعری (مرتبہ) ڈاکٹر وحید قریشی، لاہور:مکتبۂ جدید، طبع اول ۱۹۵۳ء

حامد حسن قادری:نقد و نظر کراچی:اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۸۶ء

حامدی کاشمیری:حرفِ راز ــــ اقبال کا مطالعہ، نئی دہلی:موڈرن پبلشنگ ہاؤس طبع اول ۱۹۸۳ء

حفیظ احمد: اقبال اور طنز و مزاح، لاہور: ابراہیم اینڈ سنز، طبع دوم ۱۹۸۷ء

حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز: اوزانِ اقبال، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۸۲ء

: کشافِ تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع دوم ۱۹۸۵ء

حمید احمد خان: اقبال کی شخصیت اور شاعری، لاہور: بزمِ اقبال، طبع دوم ۱۹۸۳ء

خلیفہ عبدالحکیم: تشبیہات رومی، لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، طبع چہارم ۱۹۹۹ء

دلشاد کلانچوی (مرتب): اقبال شناسی اور ایجرٹن کالج میگزین لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۹۲ء

ذوق، شیخ محمد ابراہیم: کلیات ذوق، ج ۱، (مرتبہ) تنویر احمد علوی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۷ء

رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر (مرتب): اقبال، بحیثیت شاعر، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۷۷ء

زیبی، جلال الدین احمد جعفری: کنز البلاغت، الہ آباد: مطبع انوار احمد، س ن

ساحل احمد: اقبال اور غزل، الہ آباد: اردو رائٹرس گلڈ، طبع اول ۱۹۸۶ء

سحر بدایونی، دیبی پرشاد: معیار البلاغت، لکھنؤ: مطبع نامی منشی نولکشور، ۱۸۸۵ء

سعد اللہ کلیم، ڈاکٹر: اقبال کے مشبہ بہ و مستعار منہ، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۸۵ء

سعید بدر (مرتب): اقبال شناسی اور ہمایوں، لاہور: بزمِ اقبال، س ن

سلیم اختر، ڈاکٹر: فکرِ اقبال کے منور گوشے (مرتبہ) لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، طبع اول ۱۹۷۷ء

: اقبال شناسی کے زاویے، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۸۵ء

سلیمان اطہر جاوید: اقبال: ماورائے دیر و حرم، نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس دریا گنج، طبع اول ۱۹۹۲ء

سہیل بخاری، ڈاکٹر: اقبال۔ مجددِ عصر، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۰ء

سید حامد: نگار خانۂ رقصاں، دہلی: تاج کمپنی ترکمان گیٹ، طبع اول ۱۹۸۴ء

سید عبداللہ، ڈاکٹر: مقاماتِ اقبال، لاہور: لاہور اکیڈمی، طبع دوم ۱۹۶۴ء

: مسائلِ اقبال، لاہور: مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، طبع اول ۱۹۷۴ء

شاہدہ یوسف: اقبال کا شعری و فکری مطالعہ، لاہور: نظریہ پاکستان اکادمی، ۱۹۹۹ء

شبلی نعمانی: شعر العجم، ج ۱، ۴، ۵، لاہور: کتب خانہ انجمن حمایتِ اسلام، س ن

شکیل الرحمٰن: اقبال ـــ روشنی کی جمالیات، دہلی: سٹار پبلی کیشنز، ۱۹۷۷ء

: مقالات عالمی اقبال سیمینار، ج ۱، حیدر آباد: اقبال اکیڈمی، ۱۹۸۶ء

: محمد اقبال ـــ تنقیدی و تحقیقی مطالعہ، نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۳ء

شمیم احمد: اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، بھوپال: انڈیا بک امپوریم، طبع اول ۱۹۸۱ء

شہپر رسول، ڈاکٹر: اُردو غزل میں پیکر تراشی (آزادی کے بعد) نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، طبع دوم ۲۰۰۳ء

شیخ عطاءاللہ (مرتب): اقبال نامہ (حصہ اول)، لاہور: شیخ محمد اشرف پرنٹرز، س ن

شیفتہ، غلام مصطفیٰ خان: کلیات شیفتہ (مرتبہ) کلب علی خان فائق، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۶۵ء

صابر کلوروی، ڈاکٹر: کلیاتِ باقیاتِ شعرِ اقبال، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۲۰۰۴ء

صادق علی، ڈاکٹر سیّد: اقبال کی شعری زبان ــــ ایک مطالعہ، نئی دہلی: اے ون آفسیٹ پرنٹرز، طبع اول ۱۹۹۴ء

: اقبال کے شعری اسالیب. ایک جائزہ، ٹونک (دہلی): نازش بک سینٹر، طبع اول ۱۹۹۹ء

صوفی تبسم: علامہ اقبال صوفی تبسم کی نظر میں (مرتبہ) ڈاکٹر نثار احمد قریشی، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۳ء

ضیاالدین احمد: دانائے راز، کراچی: غضنفر اکیڈمی پاکستان، ۱۹۸۳ء

ظفر اوگانوی (مرتب): رموزِ اقبال، کلکتہ: اقبال صدی تقریبات کمیٹی، کلکتہ یونیورسٹی، طبع اول ۱۹۸۴ء

عابد علی عابد، سید: اصولِ انتقادِ ادبیات، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع دوم ۱۹۶۶ء

: تلمیحاتِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، طبع دوم ۱۹۸۵ء

: البیان، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۸۹ء

: نفایسِ اقبال، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان (مرتبہ) شیما مجید، طبع اول ۱۹۹۰ء

: شعر اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۳ء

: اسلوب، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع دوم ۱۹۹۶ء

: البدیع، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء

عارف بٹالوی (مرتب): اقبال اور قرآن، کراچی: کتاب لمیٹڈ، ۱۹۵۰ء

عبدالرحمٰن: مراۃالشعر، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء

عبدالرحمٰن بجنوری: محاسنِ کلامِ غالب، نئی دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۸۳ء

عبدالرحمٰن طارق: اشاراتِ اقبال، لاہور: کتاب منزل، طبع دوم ۱۹۵۱ء

عبدالسلام ندوی، مولانا: اقبال کامل، لاہور: آتش فشاں پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء

عبدالقدوس ڈبائیوی: اُردو تلمیحات و اصطلاحات، لاہور: مکتبۂ عالیہ، طبع اول ۱۹۹۱ء

عبدالمغنی، ڈاکٹر: اقبال کا نظامِ فن، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع دوم ۱۹۹۰ء

: اقبال اور عالمی ادب، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع دوم ۱۹۹۰ء

عبدالواحد معینی (مرتب): مقالاتِ اقبال، لاہور: آئینہ ادب، طبع دوم ۱۹۸۸ء

عبدالواحد معینی و محمد عبداللہ قریشی (مرتبین): باقیات اقبال، لاہور: آئینہ ادب، طبع سوم ۱۹۷۸ء

عبیدالرحمٰن ہاشمی، قاضی: شعریاتِ اقبال، لاہور: سفینۂ ادب، ۱۹۸۶ء

عزیز احمد: اقبال ــــ نئی تشکیل، لاہور: گلوب پبلشرز، س ن

: اقبال اور پاکستانی ادب، لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۷۷ء

عزیز بیگ سہارنپوری، مرزا: روح کلام غالب المعروف بہ تفسیر کلام غالب، بدایون: نظامی پریس، ۱۹۳۵ء

عنوان چشتی، ڈاکٹر: معنویت کی تلاش، مظفرنگر (یوپی): رنگ محل پبلی کیشنز، س ن

غالب، اسداللہ خاں: دیوان غالب (مرتبہ) حامد علی خان، لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۶۹ء

غلام مصطفیٰ خان، ڈاکٹر: اقبال اور قرآن، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۸ء

فضل الٰہی عارف: متاعِ اقبال، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع اول ۱۹۷۷ء

فقیر، سید وحیدالدین: روزگارِ فقیر، ج ا، لاہور: مکتبہ تعمیرِ انسانیت، س ن

قمر رئیس، ڈاکٹر (مرتب): اقبال کا شعور و فن ــــ عصری تناظر میں، دہلی: شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی، ۱۹۷۹ء

کامل القادری: اقبال کا شعور مزاح، کراچی: میزان ادب، طبع اول ۱۹۷۷ء

کلیم الدین احمد: عملی تنقید، ج ا، حصہ اول، پٹنہ: کتاب منزل، طبع اول ۱۹۶۳ء

کلیم الدین احمد: اقبال ــــ ایک مطالعہ، گیا (بھارت): کریسنٹ کوآپریٹو پبلشنگ سوسائٹی لمیٹڈ، ۱۹۷۹ء

کیفی، پنڈت برجموہن دتاتریہ: منشورات، لاہور: شیخ مبارک علی، طبع چہارم ۱۹۵۰ء

: کیفیہ، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، طبع دوم ۱۹۵۰ء

گوپی چند نارنگ (مرتب): اقبال ــ جامعہ کے مصنفین کی نظر میں، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، طبع اول ۱۹۷۹ء

: اقبال کا فن، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء

: ادبی تنقید اور اسلوبیات، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء

گوشہ نشیں، برکت علی: اقبال کا شاعرانہ زوال، وزیرآباد: سید بک ڈپو، ۱۹۳۱ء

گیان چند جین، ڈاکٹر: ابتدائی کلامِ اقبال: بہ ترتیبِ ماہ و سال، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۲۰۰۴ء

محمد احمد صدیقی: بال جبریل ــ طالب علم کی نظر میں، کراچی: مکتبہ نظامیہ، ۱۹۶۴ء

محمد اسلم ضیا، ڈاکٹر: اقبال کا شعری نظام، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء

محمد اقبال، علامہ: کلیات اقبال (اردو) لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۲ء

محمد بدیع الزماں: پیامِ اقبال، مصلح پور (پٹنہ): مگدھ پریس، ۱۹۸۶ء

محمد ریاض، ڈاکٹر: اقبال اور فارسی شعرا، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۷۷ء

: تقدیرِ امم اور اقبال، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء

:آفاقِ اقبال،لاہور:گلوب پبلشرز،طبع اول ۱۹۸۷ء

:افاداتِ اقبال،لاہور:مقبول اکیڈمی،طبع اول ۱۹۹۱ء

محمد سجاد مرزا بیگ دہلوی:تسہیل البلاغت،دہلی:محبوب المطابع برقی پریس،۱۹۲۱ء

:علم بیان،لاہور:دوآبہ پریس،س ن

:آفاقِ اقبال،لاہور:گلوب پبلشرز،طبع اول ۱۹۸۷ء

:افاداتِ اقبال،لاہور:مقبول اکیڈمی،طبع اول ۱۹۹۱ء

محمد سجاد مرزا بیگ دہلوی:تسہیل البلاغت،دہلی:محبوب المطابع برقی پریس،۱۹۲۱ء

:علم بیان،لاہور:دوآبہ پریس،س ن

محمد شمس الدین صدیقی (مرتب):خیابانِ دانائے راز،(خیابان،کادانائے رازنمبر)،پشاور:شاہین برقی پریس،۱۹۷۷ء

محمد عبدالرشید فاضل،سید:ترجمانِ خودی،کراچی:م ن،۱۹۵۶ء

محمد عبداللہ قریشی (مرتب):آئینۂ اقبال،لاہور:آئینۂ ادب،طبع اول ۱۹۶۷ء

محمد عبیداللہ الاسعدی:تسہیل البلاغۃ،لاہور:المکتبۃ الاشرفیہ،طبع دوم،س ن

محمد عقیل،سید:نئی علامت نگاری،الہ آباد:انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز،۱۹۷۴ء

محمد قلندر علی خان: بہارِ بلاغت،حصار،م ن،۱۹۲۴ء

محمد معزالدین،ڈاکٹر(مرتب):علامہ اقبال ـــ ممتاز حسن کی نظر میں،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،طبع اول ۱۹۸۱ء

محمد ہادی حسین:شاعری اور تخیّل،لاہور:مجلس ترقی ادب،۱۹۶۶ء

محی الدین خلوت::ہفت رنگ اقبال،فیصل آباد:کتاب مرکز بھوانہ بازار،طبع اول ۱۹۷۷ء

مسعود حسین خان:اقبال کی نظری و عملی شعریات،سری نگر(کشمیر):اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی،طبع اول ۱۹۸۳ء

مصلح الدین سعدی(مرتب):چشمۂ آفتاب،انڈیا:اقبال اکیڈمی حیدرآباد،طبع اول ۱۹۸۲ء

مظفر حسین برنی،سید(مرتب):کلیاتِ مکاتیبِ اقبال،ج ۱،۲،لاہور:ترتیب پبلشرز،س ن

منصف خاں سحاب،نگارستان،لاہور:دارالتذکیر،۱۹۹۸ء

منظر اعظمی،ڈاکٹر:اُردو میں تمثیل نگاری،نئی دلی:انجمن ترقی اردو(ہند)،طبع دوم ۱۹۹۲ء

منظر عباس اعظمی،ڈاکٹر:تلاش و تعبیر،دہلی:ماڈرن پبلشنگ ہاؤس،۱۹۸۲ء

منظر عباس نقوی:اسلوبیاتی مطالعے،علی گڑھ:ایجوکیشنل بک ہاؤس،طبع اول ۱۹۸۹ء

منظور حسین،خواجہ:اقبال اور بعض دوسرے شاعر،لاہور:نیشنل بک فاؤنڈیشن،طبع اول ۱۹۷۷ء

میرزا ادیب:مطالعۂ اقبال کے چند پہلو،لاہور:بزمِ اقبال،طبع اول ۱۹۸۵ء

نجم الغنی رامپوری:مفتاح البلاغت،لاہور:کارپردازان پیسہ اخبار،۱۹۲۱

:بحر الفصاحت (طبع نو)ج ۱،۲،لاہور:مقبول اکیڈمی،۱۹۸۹ء

نذیر احمد:اقبال کے صنایع بدایع،لاہور:آئینۂ ادب،طبع اول ۱۹۶۶ء

:تشبیہاتِ اقبال،لاہور:اقبال اکیڈمی پاکستان،طبع اول ۱۹۷۷ء

نذیر نیازی، سید:اقبال کے حضور۔ نشستیں اور گفتگوئیں، ج۱، کراچی: اقبال اکیڈمی، ۱۹۳۸ء

نذیر یوسف، ڈاکٹر:علامہ اقبال اور مسیحی اصطلاحات، لاہور: مسیحی اشاعت خانہ، طبع سوم ۱۹۸۹ء

نصیر احمد ناصر:اقبال اور جمالیات، کراچی: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۶۴ء

نورالحسن نقوی، ڈاکٹر:اقبال کا فن اور فلسفہ، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، طبع اول ۱۹۷۸ء

نیاز فتح پوری:انتقادیات، حصہ اول ودوئم، کراچی: حلقۂ نیاز ونگار، ۱۹۹۶ء

وزیرالحسن عابدی، سید:اقبال کے شعری ماخذ مثنوی رومی میں، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷ء

وزیر آغا، ڈاکٹر:اُردو شاعری کا مزاج، لاہور: مکتبہ عالیہ، طبع ششم ۱۹۹۳ء

وقار عظیم، سید:اقبال، شاعر اور فلسفی لاہور: ادارہ تصنیفات، ۱۹۶۷ء

:اقبال۔ معاصرین کی نظر میں، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۷۳ء

یاس عظیم آبادی:چراغِ سخن، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۹۶ء

یوسف حسین خان، ڈاکٹر:غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات، لاہور: نگارشات، طبع اول ۱۹۸۶ء

:روح اقبال، (طبع نو) لاہور: القمر انٹرپرائزز، ۱۹۹۶ء

یوسف عزیز:شعاعِ اقبال، لاہور، فیصل آباد: مجید بک ڈپو، ۱۹۷۷ء

یونس جاوید (مرتب):اقبالیات کی مختلف جہتیں، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۸ء

منشوراتِ اقبال، لاہور: مطبوعہ بزمِ اقبال، طبع دوم ۱۹۸۸ء

تقاریر بیادِ اقبال، اسلام آباد: مطبوعہ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، ۱۹۸۶ء

فارسی کتب

اصغر علی روحی:دبیر عجم، لاہور: مطبع گیلانی، ۱۹۳۶ء

انوری:دیوان انوری بکوشش سعید نفیسی، ایران: چاپ خانہ پیروز، ۱۳۳۷ھ ش

بیدل:کلیات بیدل بکوشش حسین آہی تصحیح خال محمد خستہ وخلیل الخلیلی، تہران: ناشر مراغی، طبع اول ۱۳۶۶ھ

پژمان، آقای (مرتب):بھترین اشعار (انتخاب)، تہران: کتاب خانہ ومطبعۂ بروخیم، ۱۳۱۳ھ۔ ش

جامی:دیوان کامل جامی بکوشش ہاشم رضی، موسسہ چاپ وانتشارات پیروز، ۱۳۴۱ھ۔ ش

حافظ شیرازی:دیوانِ حافظ، بکوشش رحمت اللہ رعد، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، س ن

:دیوان حافظ بکوشش محمد قزوینی وقاسم غنی، تہران: بسرمایہ کتابخانہ زوار، چاپ سینا، س ن

خاقانی شروانی: تحفة العراقین بکوشش یحیٰ قریب، تہران: چاپ خانہ سپہر، طبع اول ۱۳۳۳ھ

خاطری، پرویز ناتل، ڈاکٹر: وزن شعر، تہران: مدرسہ عالی ادبیات درزبانہای خارجی، س ن

سرخوش، محمد افضل: کلمات الشعرا (تذکرہ)، لاہور: شیخ مبارک علی تاجر کتب، ۱۹۴۲ء

سعدی شیرازی: کلیات سعدی باہتمام محمد علی فروغی، تہران: کتاب فروشی وچاپ خانہ بروخیم، ۱۳۲۰ھ

:بوستان سعدی بکوشش غلام حسین یوسفی، ایران: چاپ خانہ سحاب، طبع چہارم ۱۳۷۲ھ۔ش

:کلیات غزلیات سعدی، ج ۱، بکوشش خلیل خطیب رہبر، تہران: چاپ خانۂ آفتاب، طبع ہفتم ۱۳۷۳ھ

سنائی غزنوی: دیوان حکیم سنائی غزنوی بکوشش مظاہر مصفا، ایران: موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر، ۱۳۳۶ھ۔ش

سیروس شمیسا، دکتر: انواع ادبی، تہران: انتشارات باغ آئینہ، طبع اول ۱۳۷۰

:بیان، تہران: انتشارات فردوسی، طبع ششم ۱۳۷۶

شفیعی کدکنی، دکتر محمد رضا: موسیقی شعر، تہران: موسسہ انتشارات آگاہ، طبع اول ۱۳۵۸

:صُورِ خیال درشعرِ فارسی، تہران: موسسۂ انتشارات آگاہ، طبع پنجم ۱۳۷۲

شمس قیس رازی: المعجم فی معاییر اشعار العجم، بکوشش سیروس شمیسا، تہران: انتشارات فردوس، طبع اول ۱۳۷۳

صائب تبریزی: کلیات صائب تبریزی بتصحیح ومقدمہ امیری فیروز کوہی، ایران: انتشارات کتابفروشی خیام، ۱۳۷۳ھ۔ش

صہبائی، امام بخش (مترجم): حدائق البلاغة، کانپور: مطبع نامی منشی نولکشور، ۱۸۸۷ء

ضیاالدین احمد ضیا (مرتب): گلدستۂ خرد (انتخاب)، بمبئی: مطبعہ ترقی واقع بھنڈی بازار، س ن

عرفی شیرازی: قصاید عرفی، لاہور: شیخ گلزار محمد پرنٹرز، ۱۹۲۴ء

غنی کاشمیری: دیوان غنی کاشمیری: بکوشش کیسری داس سیٹھ سپرنٹنڈنٹ، لکھنو: منشی نولکشور پریس، س ن

غوث غلام علی شاہ قلندر قادری: تذکرۂ غوثیہ (مرتبہ) گل حسن شاہ قادری، لاہور، گنج شکر اکیڈمی، س ن

فقیر، شمس الدین: حدائق البلاغة (ترجمہ) امام بخش صہبائی، لکھنؤ: مطبع منشی نولکشور، ۱۸۴۳ء

فیضی: کلیات فیضی (مرتبہ) اے۔ڈی ارشد، لاہور: ادارہ تحقیقات دانشگاہ پنجاب، س ن

قاآنی شیرازی: کلیات قاآنی شیرازی بکوشش محمد جعفر محجوب مطبوعہ تہران موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر، ۱۳۳۶ھ۔ش

کزازی، جلال الدین: بیان، (زیباشناسی سخن پارسی) تہران: کتاب ماد وابستہ بہ نشر مرکز، طبع ششم ۱۳۸۱

:بدیع (زیباشناسی سخن پارسی)، تہران: کتاب ماد، طبع چہارم ۱۳۸۱

کلیم کاشانی: کلیات کلیم کاشانی بتصحیح ومقدمہ ح۔ پرتو بیضائی، تہران: کتاب فروشی خیام، چاپخانہ رشدیہ، ۱۳۳۶ھ۔ش

لطف اللہ بیگ آزر: آتشکدۂ آزر، بکوشش حسن سادات ناصری، تہران: موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر، طبع اول ۱۳۳۶ھ

لطف اللہ کریمی (مولف): اصطلاحات ادبی (انگلیسی۔فارسی)، تہران: مجمع علمی وفرہنگی مجد، طبع اول ۱۳۷۲

محمد اقبال: کلیات اقبال (فارسی)، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع ششم ۱۹۹۰ء

محمد خزائلی و حسن سادات ناصری: بدیع و قافیہ، تہران: موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر، طبع اول ۱۳۳۴

محمد طالب آملی: کلیات طالب آملی بکوشش طاہری شہاب، تہران: انتشارات کتابخانہ سنائی، ۱۳۴۶ھ۔ش

مسعود سعد سلمان: دیوان مسعود سعد سلمان بکوشش رشید یاسمی ایران: موسسہ چاپ و انتشارات پیروز، ۱۳۳۹ھ۔ش

مظہر جانجاناں، مرزا: خریطۂ جواہر، کانپور: مطبع مصطفائی، ۱۱۹۵ھ

منوچہر دانش پژوہ (مولف): تفنن ادبی در شعر فارسی، تہران: انتشارات طہوری، طبع اول ۱۳۸۱

مولانا روم: مثنوی معنوی، لکھنو: مطبع تیج کمار وارث، لکھنو پریس، ۱۸۶۶ء

: مثنوی معنوی، دفتر ۱ تا ۶، بکوشش نیکلسون، تہران: مطبع بریل درلیدن از بلاد ہلآند، ۱۹۳۸ء

میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ ہنر شاعری، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶

نساخ، عبدالغفور (مرتب): قندپارسی (انتخاب)، لکھنو: مطبع نامی نولکشور، ۱۸۷۲ء

نظامی عروضی سمرقندی: چہار مقالہ (مرتبہ) محمد قزوینی، تہران: کتابفروشی زوار تہران شاہ آباد، ۱۳۲۸ھ۔ق

نظامی گنجوی: کلیات نظامی گنجوی، ایران: انتشارات امیر کبیر چاپ بانک بازرگانی، ۱۳۴۴ھ

نظیری نیشاپوری: دیوانِ نظیری بکوشش مظاہر مصفا، تہران: کتاب خانہ ھای امیر کبیر و زوار، ۱۳۴۰ھ

وطواط، رشید الدین: حدائق السحر فی دقایق الشعر بکوشش عباس اقبال، ایران: کتاب خانہ طہوری و سنائی، ۱۳۶۲

ہلالی چغتائی: دیوان ہلالی چغتائی بکوشش سعید نفیسی، ایران: انتشارات کتاب خانہ سنائی، طبع اول ۱۳۶۸ھ

ہمائی، جلال الدین: فنون بلاغت و صناعاتِ ادبی، ج ۱، ۲، تہران: انتشارات توس، طبع سوم ۱۳۶۴

لغات اور فرہنگیں

اُردو:

بدخشانی، مرزا مقبول بیگ (مولف): اردو لغت، اسلام آباد: مرکزی اردو بورڈ، طبع اول ۱۹۶۹ء

جمیل جالبی، ڈاکٹر (مولف): قومی انگریزی اُردو لغت، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم ۲۰۰۲ء

سید احمد دہلوی (مؤلف): فرہنگ آصفیہ، ج ۱، ۲، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، طبع سوم ۱۹۹۵ء

شان الحق حقی: فرہنگِ تلفظ، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع اول ۱۹۹۵ء

عبدالحق و ابواللیث صدیقی (مولفین): اُردو لغت تاریخی اصول پر، ج ۵، کراچی: اُردو ڈکشنری بورڈ، ۱۹۸۳ء

عبدالحق، مولوی (مولف): انگلش اُردو ڈکشنری، دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۸۹ء

عبدالمجید، خواجہ (مولف): جامع اللغات لاہور: اُردو سائنس بورڈ، طبع اول مارچ ۱۹۸۹ء

فضل الٰہی عارف (مولف) فرہنگ کارواں لاہور: مکتبہ کارواں، مارچ ۱۹۶۲ء

کلیم الدین احمد: فرہنگ ادبی اصطلاحات (انگریزی۔اردو)، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، طبع اول ۱۹۸۶ء

محمد عبداللہ خان خویشگی (مولف): فرہنگ عامرہ، کراچی: ٹائمز پریس، طبع چہارم ۱۹۵۷ء

محمد منیر لکھنوی (مولف): سعید اللغات (سعیدی ڈکشنری)، کراچی: ایجوکیشنل پریس، س ن

نسیم امروہوی (مولف): فرہنگ اقبال لاہور: اظہار سنز اردو بازار، طبع اول ۱۹۸۴ء

نشتر جالندھری (مولف): قائد اللغات لاہور: حامد اینڈ کمپنی، طبع دوم، س ن

نورالحسن نیر کاکوروی (مولف): نور اللغات، ج۲، لاہور: جنرل پبلشنگ ہاؤس، مارچ ۱۹۵۹ء

فارسی:

ابوالقاسم پرتو: فرہنگ واژہ یاب، ج۱، تہران: انتشارات اساطیر، طبع اول ۱۳۷۳

ابوالقاسم رادفر: فرہنگ بلاغی ادبی، ج۱،۲، تہران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۸

تصدق حسین رضوی، مولوی سید (مولف): لغات کشوری، لکھنو: مطبع نامی منشی نولکشور، طبع ۱۹، ۱۹۵۲ء

ٹیک چند بہار، لالہ: بہارِ عجم، ج۱،۲،۳، بتصحیح دکتر کاظم دزفولیان، تہران: انتشارات طلایہ، ۱۳۷۹

حسن انوشہ (مولف): فرہنگ نامۂ ادبی فارسی (دانشنامۂ ادب فارسی ۲)، تہران: سازمان چاپ و انتشارات، طبع اول ۱۳۷۶ھ۔ش

حسن عمید (مولف): فرہنگ عمید، (یک جلدی) تہران، کتاب فروشی محمد حسن علمی، ۱۳۴۳

: فرہنگ عمید، ج۱، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر، طبع دوم، ۱۳۶۵

حیم، سلیمان (مؤلف): فرہنگِ جامع (فارسی۔انگلیسی)، ج۱، تہران: کتابفروشی یہودا بروخیم، ۱۳۴۱

: فرہنگ جامع (فارسی۔انگلیسی)، یک جلدی، تہران: فرہنگ معاصر، ۱۳۶۲

سیاوش صلح جو (مؤلف) فرہنگ کمانگیر (انگلیسی۔فارسی)، تہران: انتشارات کمانگیر، طبع اول ۱۳۷۲

سیروس شمیسا، دکتر: فرہنگِ تلمیحات، تہران: انتشارات فردوس، طبع چہارم ۱۳۷۳

عباس آریانپور کاشانی (مولف): فرہنگ کامل جدید، ج۵، (انگلیسی۔فارسی)، تہران: موسسہ چاپ و انتشارات امیر کبیر، ۱۹۶۵ء

عبدالحسین سعیدیان (مؤلف): دانشنامۂ ادبیات، تہران: انتشارات ابن سینا، طبع اول ۱۳۵۳،

علی اکبر دہخدا (مولف): لغت نامۂ دھخدا، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شہیدی، شمارۂ مسلسل ۱۰، ۸۵، ۱۰۲، ۱۸۰، ۱۹۵، تہران: دانش گاہ تہران، ۱۳۳۰ھ۔ش تا ۱۳۵۲ھ۔ش

علی اکبر نفیسی (مولف): فرہنگ نفیسی، ج۲، تہران: کتاب فروشی خیام، ۱۳۴۳

علی رضا نقوی، سید (مولف): فرہنگ جامع (فارسی بہ انگلیسی و اُردو)، اسلام آباد: رایزنی فرہنگی سفارت جمہوری اسلامی ایران و نیشنل بک فاؤنڈیشن

پاکستان،طبع اول ۱۳۷۲

غیاث الدین رامپوری:غیاث اللغات بکوشش منصور ثروت،تہران:موسسہ انتشارات امیر کبیر،طبع دوم ۱۳۷۵

فیروز الدین،مولوی:فیروز اللغات فارسی،لاہور:فیروز سنز،۱۹۵۲ء

محمد پادشاہ(مولف):فرھنگ آنند راج، بکوشش محمد دبیر سیاقی،ج ۱،۲،۶،تہران:کتاب خانہ خیام،۱۳۳۵تا۱۳۳۶خورشیدی

محمد حسین محمدی:فرھنگِ تلمیحاتِ شعرِ معاصر،تہران:نشر میترا،طبع اول ۱۳۷۴

محمد رضا باطنی(مولف)فرھنگ معاصر (انگلیسی۔فارسی)،تہران:م ن،۱۳۷۱

محمد رضا جعفری(مؤلف)فرھنگِ نشر نو،تہران:نشر تنویر،طبع سوم ۱۳۷۷

محمد معین،دکتر(مولف):فرھنگ فارسی معین،ج ۲،۱،۳،تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر ۱۳۵۳تا۱۳۸۲ھ۔ش

محمد بہشتی(مولف):فرھنگ صبا،ایران:انتشارات صبا،سال ۷۲

مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی،سید(مؤلف)نسیم اللغات،لاہور:شیخ غلام علی اینڈ سنز،طبع نہم ۱۹۸۹ء

منصور ثروت:فرھنگِ کنایات،تہران:موسسۂ انتشاراتِ امیر کبیر،طبع اول ۱۳۶۴ء

حسن اللغات(فارسی۔اُردو)،لاہور:اورینٹل بک سوسائٹی،س ن

عربی:

الفراید الدریة (عربی۔انگلیزی)،بیروت:دارالمشرق،طبع دوم ۱۹۸۶ء

المعجم الوسیط(عربی۔عربی)،بیروت:احیاء القرآن العربی،جز و اول،طبع دوم ۱۹۷۲ء

المعجم الوسیط،ج ۱،قاہرہ:مجمع اللغۃ العربیہ،طبع دوم ۱۳۹۲ھ

المنجد (عربی۔عربی)،بیروت:المطبعۃ الکاثولیکیۃ،۱۹۵۶ء

ENGLISH: (Books, Dictionaries, Dictionaries of Literary Terms)

Babette Deutsch: *Poetry Handbook (A Dictionary of Terms)*, New York: Funk & Wagnalls, 2nd ed, 1962

Boyle, John Andrew:*Practical Dictionary of The Persian Language*, London: Luzac & Company Limited, 1949

C-day Lewis:*The Poectic Image*, London: Oxford University press, 1947

Chris Baldick:*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, New York: Oxford University Press, 1990

Cuddon, J.A:*The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, London: Penguin Books, 4th Edition 1999

Gagan Raj:*Dictionary of Literary Terms*, New Delhi: Anmol Publications, 1st Ed, 1990

Harry Shaw:*Dictionary of Literary Terms,* New York: McGraw-Hill Book Company, 1972

Homby, A.S:*Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English,* New York: Oxford University Press, 6th Ed 2002

Karl Beckson & Arthur Ganz:*A Reader's Guide to Literary Terms*, London: Thames and Hudson, 2nd Ed, 1966

Lane, E.W:*Arabic- English Lexicon*, Lahore: Islamic Book Centre, 1978, vol:5,

Palmer, E.H:*A Concise Dictionary of Persion Language,* London: Routledge & Kegan Paul Limited, 1949,

Phillot, D.C:*English-Persian Dictionary,* Calcutta: The Baptist Mission Press 1914

Rene Wellek & Austen Warren:*Theory of Litearture*, London: Penguin Book, 1986,

Ross Murfin & Supriyia M. Ray;*The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Boston: Palgrave Macmillan, 2003

Shipley, Joseph T : *Dictionary of World Literary Terms*, London:George Allen & Unwin Ltd,1970

Steingass, F:*Persian-English Dictionary*, London: Routledge & Kegan Paul Limited, 5th Ed. 1963,

Supergon, Caroline:*Shakespear's Imagery and what it tells us*: Cambridge: CambridgeUniversity press, 1987

Feroze Son's Urdu English Dictionary, Lahore:Feroze Son's Limited.

Longman Dictionary of Contemporary English, India: Thomson Press, 2nd Ed 2000

The new Hamlyn Encyclopedic World Dictionary, Hungary: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1988

Webster's Collagiate thesaurus, USA: Merriam-Webster Publishers, 1976

رسائل

ادبیات (سہ ماہی)، اسلام آباد: ج ۱۷، شمارہ ۶۹، ۲۰۰۵ء

صحیفہ، لاہور: شمارہ ۳۰، جنوری ۱۹۶۵ء